

UM ESTUDO SOBRE O CONTEÚDO
DESCRIPTIVO NA INTERPRETAÇÃO DA OBRA
"QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO"
DE MUSSORGSKY

por

Diva Evelyn Reale

11698

Dissertação de Mestrado apresentada à
Escola de Música da
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Como Requisito Parcial à obtenção do
Título de Mestre

RIO DE JANEIRO

1992

A DISSERTAÇÃO

"UM ESTUDO SOBRE O CONTEÚDO DESCRITIVO NA INTERPRETAÇÃO DA
OBRA "QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO" DE MUSSORGSKY".

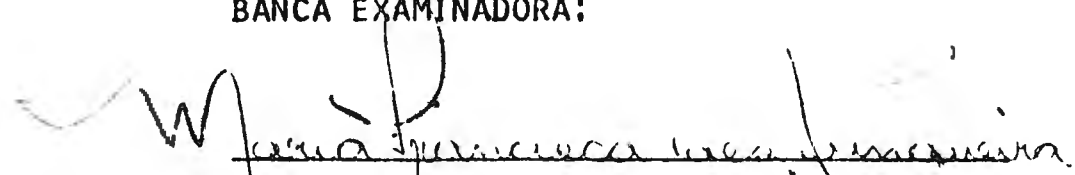
elaborada por DIVA EVELYN REALE

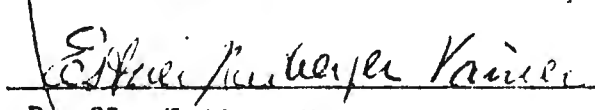
e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita
pela Escola de Música e homologada pelo Conselho de Ensino para
Graduados e Pesquisa, como requisito parcial à obtenção do título de

MESTRE EM MÚSICA

Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1992.

BANCA EXAMINADORA:


Prof^a. Maria Francisca Paes Junqueira


Prof^a. Esther Naiberger Vainer


Prof^a. Lúcia Dantas

FICHA CATALOGRÁFICA

Reale, Diva Evelyn, 1964

Um estudo sobre o conteúdo descritivo na obra "Quadros de uma Exposição" de Mussorgsky. Rio de Janeiro, U.F.R.J. Escola de Música, 1992.

xvi, 391 fls. II vol. 29,7 cm

Dissertação. Mestre em Música (Piano)

1. Mussorgsky - Música Descritiva. 2. "Fac-simile" e outras edições - Análise Comparativa. 3. Concepções interpretativas. 4. Teses.

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

II. Título

À Banca Examinadora, Professora Doutora Esther Naiberger, Professora Doutora Kleide Ferreira do Amaral Pereira e Professora Doutora Maria Francisca Paez Junqueira, pela honra que conferem a avaliação do trabalho.

À Orientadora de Conteúdo, Professora e Pianista Doutora Esther Naiberger, pelo inestimável incentivo e pela preciosa orientação em todas as áreas do estudo.

À Orientadora de Metodologia, Professora Doutora Kleide Ferreira do Amaral Pereira, pela segura e eficiente orientação, que conferiu consistência à pesquisa dentro do rigor metodológico.

Ao Professor e Compositor Osvaldo Lacerda, pela competência da sua valiosa apreciação orientadora.

Ao Professor e Pianista Gilberto Tinetti, pela importante orientação que permitiu aperfeiçoar pianisticamente o estudo da obra.

Aos ilustres professores do Curso de Pós-Graduação, pela soma dos valiosos ensinamentos que entraram na construção desta pesquisa.

À Senhora Eulita Rufino Martins que, competentemente, deu corpo à apresentação estética do trabalho.

A Mussorgsky,
eterna fonte de inspiração dos
que amam a música erudita.

Dedicatória

A. meus pais, Diva e Henrique,
pelo intransferível e carinhoso
apoio.

IN MEMORIAM

À Pianista e Professora
Lina Maria de Castro Lobo Kubala
que colaborou com a sua sensibi-
lidade, competência e seu apoio
incentivador para a execução des-
ta pesquisa.

R E S U M O

O presente trabalho, "Um estudo sobre o conteúdo descritivo na obra 'Quadros de uma Exposição' de Modest Mussorgsky", procura ressaltar a importância, para o interprete, de conhecer o conteúdo descritivo desta peça que abrange, entre outros aspectos, a fonte inspiradora da obra, os conteúdos psicológicos do compositor e as influências do social, do histórico e do "folclore" russos.

O trabalho teve, como ponto de referência o "Fac-simile" da peça que possibilitou o estudo comparativo entre o original e várias edições. Consta, também, da pesquisa, uma seleção fonográfica com observações a respeito da concepção interpretativa de importantes pianistas.

Foram pesquisados os conteúdos biográficos e estilísticos, assim como as influências e preferências de Mussorgsky.

A autora do trabalho realizou, ainda, duas análises da obra, sendo uma delas sobre a versão original pianística dos "Quadros de uma Exposição" e a outra sobre a orquestração de Ravel, identificando-se os procedimentos composicionais utilizados por Mussorgsky para elaborar uma obra essencialmente realista e descritiva.

Entre os anexos, encontram-se o "Fac-simile", a partitura Urtex Edition - Schott Wien, duas análises da obra, uma entrevista e fotos.

A B S T R A C T

The present work, "A study on the descriptive contents in the composition 'Pictures at an Exhibition' of Modest Mussorgsky", tries to give prominence to the importance, to the interpreter, of understanding the descriptive contents of this musical composition which covers, amongst other aspects, the source of inspiration of the composition, the psychological contents by the composer and the social influences, the history and "Russian Folclore".

The work had, as a point of reference, the "Fac-simile" of the musical composition which made possible, the comparative study between the original and the various editions. In the research, there is a phonographic selection with observations as to the interpretative conception of important pianists.

The biographic and stylistic contents were researched as also the influences and preferences of Mussorgsky.

The author of the work, also, made two analyses of the composition, one of them being on the original pianistic version os "Pictures at an Exhibition" and the other on the orchestration of Ravel, identifying the composition procedures utilized by Mussorgsky to elaborate an essentially realistic and descriptive composition.

Amongst the enclosures, may be found the "Fac-simile", the Urtex Edition Schott-Wien score, two analyses of the composition, an interview and photos.

S U M Á R I O

	Página
ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS	xi
ÍNDICE DE ANEXOS	xvi
 Capítulo	
I. O PROBLEMA.....	1
<div style="padding-left: 40px;"> Introdução Formulação da Situação-Problema Objetivo do Estudo Importância do Estudo Hipóteses Delimitação do Estudo Definição de Termos Técnicos Organização do Estudo </div>	
II. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	9
<div style="padding-left: 40px;"> Revisão Musicográfica Revisão Fonográfica Revisão de Literatura </div>	
III. METODOLOGIA	182
<div style="padding-left: 40px;"> Esquema da Pesquisa População e Amostra Instrumentação Coleta de Dados Limitações do Estudo </div>	
IV. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	184
V. CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES	189
<div style="padding-left: 40px;"> Conclusões Recomendações </div>	
REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS	193
REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS	194
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	197
ANEXOS	200

ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS "QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO" DE MUSSORGSKY

Análise comparativa entre o "Fac-simile" e as seguintes edições: 1. Edição do Estado de Moscou; 2. International Music Company; 3. G. Schirmer; 4. Urtext Edition Wien; 5. Edição Schott; 6. Verlag von A.J.B.; 7. W. Bessel e Cie. Editeurs; 8. Ricordi Americana; 9. Carisch S. p. A.; 10. Zen-on piano Library.

Exemplos	Página
1. <u>"Gnomus"</u> . Notas diferentes. Compasso 44.....	15
2. <u>"Gnomus"</u> . Acorde arpejado. Compasso 99.....	15
3. <u>"Gnomus"</u> . Acidentes modificados. Compasso 49 ao 53	16
4. <u>"Gnomus"</u> . Ornamentos diferentes. Compassos 72 e 76	18
5. <u>"Promenade"</u> - Moderato comodo assai e con de- licatelyzza - Acréscimo de acentos. Compasso 10	20
6. <u>"Promenade"</u> - Moderato comodo assai e con de- licatelyzza - Falta de acentos. Compasso 9.....	20
7. <u>"Promenade"</u> - Moderato comodo assai e con de- licatelyzza - Acréscimo de acentos. Compasso 10	21
8. <u>"Il Vecchio Castello"</u> . Alteração do ritmo. Com- passo 15	23
9. <u>"Il Vecchio Castello"</u> . Notas diferentes. Com- passo 98	23
10. <u>"Il Vecchio Castello"</u> . Notas diferentes. Com- passo 72	24
11. <u>"Promenade"</u> - Moderato non tanto, pesamente - Armadura de clave. Compasso 1	25
12. <u>"Tuilleries"</u> . Título com grafia diferente....	27

Exemplos	Página
13. <u>"Tuilleries"</u> . Claves diferentes. Compasso 1..	28
14. <u>"Tuilleries"</u> . Indicações diferentes. Compas- so 23	30
15. <u>"Tuilleries"</u> . Distribuição de notas para cada mao. Compasso 1	31
16. <u>"BydYo"</u> . Título com grafia diferente	32
17. <u>"BydYo"</u> . Ausência de sinais de repetição. Com- passos 11 e 12	32
18. <u>"BydYo"</u> . Dinâmica diferente. Compasso 47.....	33
19. <u>"BydYo"</u> . Falta de acidente. Compasso 16	33
20. <u>"BydYo"</u> . Dinâmica diferente. Compasso 1.....	34
21. <u>"BydYo"</u> . Grafia alterada. Compasso 38	35
22. <u>"Promenade"</u> - Tranquillo - Armadura de clave diferente	36
23. <u>"Promenade"</u> - Tranquillo - Indicação de altu- ra ausente. Compasso 3	37
24. <u>"Promenade"</u> - Tranquillo - Altura diferente. Compassos 1 e 2	38
25. <u>"Ballet des poussins dans leurs coques"</u> . Or- namentação diferente. Compasso 23	40
26. <u>"Ballet des poussins dans leurs coques"</u> . Di- ferença de acidentes. Compassos 26, 28 e 29..	41
27. <u>"Ballet des poussins dans leurs coques"</u> . Di- nâmica e grafia diferentes. Compassos 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 e 30	43
28. <u>"Ballet des poussins dans leurs coques"</u> . Au- sência de indicação de andamento. Compasso 1.	45
29. <u>"Ballet des poussins dans leurs coques"</u> . Di- nâmica alterada. Compasso 33	46
30. <u>"Samuel Goldenberg und Schmuyle"</u> . Título di- ferente	46
31. <u>"Samuel Goldenberg und Schmuyle"</u> . Claves di- ferentes. Compasso 9	47
32. <u>"Samuel Goldenberg und Schmuyle"</u> . Ritmo alte- rado. Compasso 1	48

Exemplos

Página

33. "Samuel Goldenberg und Schmuyle". Ausência de acidente. Compasso 26	48
34. "Samuel Goldenberg und Schmuyle". Ritmo alterado. Compasso 1	49
35. "Samuel Goldenberg und Schmuyle". Acréscimo do sinal de quíalteras. Compasso 1	50
36. "Samuel Goldenberg und Schmuyle". Ausência de indicação de andamento. Compassos 1 e 9.	51
37. "Samuel Goldenberg und Schmuyle". Ausência de indicação de dinâmica. Compasso 25.....	52
38. "Samuel Goldenberg und Schmuyle". Notas diferentes. Compasso 28	53
39. "Samuel Goldenberg und Schmuyle". Título diferente	54
40. "Samuel Goldenberg und Schmuyle". Mudança de ritmo. Compasso 1	56
41. "Samuel Goldenberg und Schmuyle". Ritmo alterado. Compasso 1	58
42. "Promenade" - Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto. Acréscimo de dinâmica. Compasso 1	59
43. "Promenade" - Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto - Notas diferentes. Compasso 24	59
44. "Promenade" - Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto. Oitavas diferentes. Compasso 15	60
45. "Promenade" - Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto - Oitavas alteradas. Compasso 15	61
46. "Limoges. Le Marché". Deslocamento de acentuação. Compassos 5 e 7	63
47. "Limoges. Le Marché". Acentuação deslocada. Compassos 30 e 32	64
48. "Limoges. Le Marché". Indicação de dinâmica alterada. Compasso 31	65
49. "Limoges. Le Marché". Falta de nota. Compasso 37	66

50. " <u>Limoges. Le Marché</u> ". Ausência de indicação de acentuação. Compasso 3	67
51. " <u>Limoges. Le Marché</u> ". Disposição diferente da acentuação. Compasso 5	69
52. " <u>Catacumbae</u> ". Falta de ligadura. Compassos 20 e 21	70
53. " <u>Catacumbae</u> ". Ausência de dinâmica. Compasso 10	70
54. " <u>Catacumbae</u> ". Ausência de acentuação. Compasso 29	71
55. " <u>Catacumbae</u> ". Acréscimo de nota. Compasso 12.	72
56. " <u>Cum Mortuis in lingua Mortua</u> ". Ausência de fórmula de compasso. Compasso 1	73
57. " <u>Cum Mortuis in lingua Mortua</u> ". Acréscimo de pentagrama. Compasso 11	74
58. " <u>Cum Mortuis in lingua Mortua</u> ". Indicação alterada de fórmula de compasso. Compasso 1....	75
59. " <u>La Cabane sur des pattes de poule - Baba Yaga</u> ". Ausência de acidente. Compasso 77.....	76
60. " <u>La Cabane sur des pattes de poule - Baba Yaga</u> ". Falta a indicação de pedal. Compasso 109.....	77
61. " <u>La Cabane sur des pattes de poule - Baba Yaga</u> ". Acordes diferentes. Compasso 155.....	77
62. " <u>La Cabane sur des pattes de poule - Baba Yaga</u> ". Grafia alterada. Compassos 163 e 164.....	78
63. " <u>La Cabane sur des pattes de poule - Baba Yaga</u> ". Falta indicação de caráter. Compasso 104.....	78
64. " <u>La Cabane sur des pattes de poule - Baba Yaga</u> ". Alteração na mudança de mãos. Compasso 112...	79
65. " <u>La Cabane sur des pattes de poule - Baba Yaga</u> ". Disposição diferente de oitavas. Compasso 203	80
66. " <u>La Cabane sur des pattes de poule - Baba Yaga</u> ". Disposição diferente de mãos. Compasso 113...	80
67. " <u>La Cabane sur des pattes de poule - Baba Yaga</u> ". Ausência de indicação. Compasso 211.....	81
68. " <u>La Cabane sur des pattes de poule - Baba Yaga</u> ". Acréscimo de notas. Compasso 74	81

Exemplos	Página
69. <u>"La Grande Porte"</u> . Dinâmica diferente. Com- passo 21	85
70. <u>"La Grande Porte"</u> . Ausência de pedal. Com- passos 81 3 82	85
71. <u>"La Grande Porte"</u> . Indicação de expressão al- terada. Compasso 64	86
72. <u>"La Grande Porte"</u> . Ausência de apogiatura. Compasso 166	87
73. <u>"La Grande Porte"</u> . Acréscimo de apogiatura. Compasso 170.....	87

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexos	Página
1. "Fac-simile" dos "Quadros de uma Exposição", de Mussorgsky	202
2. Partitura dos "Quadros de uma Exposição", de Mussorgsky, na edição Urtext - Edition Schott-Wien	233
3. Análise da obra "Quadros de uma Exposição", de Mussorgsky, versão original para piano...	274
4. Análise da obra "Quadros de uma Exposição", de Mussorgsky, versão orquestral de Ravel...	323
5. Entrevista com o musicólogo José Eduardo Martins	368
6. Fotos	370
7. Cópia do Laudo de Aprovação do trabalho de Laboratório	391

CAPÍTULO I

O PROBLEMA

Introdução

Os movimentos nacionalistas, no terreno da música, foram surgindo em meados do século XIX e impondo-se principalmente na Europa.

A qualidade da música nacionalista depende de vários fatores: do talento dos compositores, do momento em que se iniciou o referido processo e da diversidade e interesse despertado pelo folclore musical de cada país.

Enquanto, principalmente na Alemanha, Itália e outros países da Europa, já havia uma tradição de nacionalismo - embora com uma reduzida incidência - na Rússia, o movimento consolidou um novo caminho à expressão musical.

Nessa época, a Rússia foi palco de extraordinário florescimento cultural. No movimento literário, por exemplo, surgiram nomes ilustres como: Léon Tolstói, Fedor Dostoievsky, Alexander Puschkin, Nicolas Gogol entre outros.

A exacerbação nacionalista russa parece ter sido provocada pela excessiva ocidentalização que vinha acontecendo ali desde o século XVII e que no século XVIII chegara a tal ponto que, por exemplo, o maior poeta da época, o ilustre Alexander Puschkin, declarou: "*A língua da Europa (referia-se ao francês) me é mais familiar que o próprio russo*",

(in Coleção Mestres da Música, p. 2, s/d.).

Devido a esses fatores, surgem na Rússia duas correntes distintas:

Ocidentalismo - que defendia a modernização do país segundo os modelos europeus e, o

Eslavismo - que condenava as inovações oriundas do ocidente europeu e buscava nas fontes da própria alma russa, a inspiração de uma arte especificamente nacional.

A corrente nacionalista russa teve seu início com o compositor Glinka (1804-1857), mas somente foi com o surgimento do denominado "Grupo do Cinco" ou também chamado de "O Grupo dos Poderosos" (César Cui, Balakirev, Borodin, Rimsky-Korsakov e Mussorgsky), que o nacionalismo russo deixou raízes mais profundas.

Animados pelas grandes transformações sociais que ocorriam na época, em seu país, os integrantes do "Grupo dos Cinco" conseguiram criar um conjunto de obras com feições próprias, distintas do que se fazia no resto da Europa, na mesma época.

Conforme o consenso geral de renomados musicólogos, de todos os membros do "Grupo dos Cinco", o que mais se destacou, não só pela maior coerência com os princípios do movimento, mas, sobretudo, pela profundidade e originalidade de suas criações, foi Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881) compositor cuja obra baseou-se numa constante e angustiante procura de expressão da mais profunda realidade psicológica do povo russo.

A vida, onde quer que ela se mostre, a verdade tão amarga quanto for; uma linguagem ousada e sincera, a queima roupa: eis o que aspiro, o que desejo, o que temo não alcançar (Modest Mussorgsky) (in, Coleção Mestres da Música, p. 2, s/d.).

Ao contrário da música absoluta, que predominou no Barroco e no Classicismo, vigorando entre a maioria das peças dos compositores da época, quase todas as obras de Mussorgsky são consideradas como música Descritiva ou Programática.

A maioria das obras que Mussorgsky escreveu, desapareceu e as que restaram são pouco conhecidas.

No catálogo de suas obras, encontram-se: nove óperas (entre projetos, inacabadas e completas); destas, a mais conhecida e considerada uma obra-prima é "Boris Godounov"; quatro coros, cerca de sessenta "lieder" (que se constituem em peças de grande valor musical); oito obras orquestrais; dentre elas, a mais conhecida é o poema sinfônico "Uma noite no Monte Calvo"; vinte peças para piano solo e uma para piano a quatro mãos.

É interessante ressaltar que as obras que estavam inacabadas ou ainda em manuscrito, na época de sua morte, foram revistas por Rimski-Korsakov, como ele próprio afirma em sua crônica:

... Depois da morte de Mussorgsky, todos os seus manuscritos e todos os esboços musicais me foram entregues.

Era preciso classificá-los, revê-los e concluí-los para a sua impressão.

Après sa mort, tous ses manuscrits me furent remis pour leur mise en ordre, l'achèvement des oeuvre commencées et de leur préparation pour l'édition.

Por minha parte, encarreguei-me de classificar todas as composições que estivessem, segundo a minha maneira de ver, aptas para serem publicadas, concluí-las e mandá-las, também sem remuneração, para a Casa Bessel.

Eu me ocupei com este trabalho aproximadamente dois anos... (Rimsky-Korsakov, N.A. Ma vie Musicale, chapitre XII, p. 158-159).

A partitura original da obra "Quadros de uma Exposição" foi escrita em 1874, como uma homenagem póstuma ao pintor e arquiteto Viktor Hartmann, um grande amigo de Mussorgsky, cuja memória era lembrada, nesta ocasião, através de uma exposição pública de alguns de seus trabalhos (principalmente esboços cênicos e aquarelas).

Assim, a obra "Quadros de uma Exposição" pretendeu descrever metaforicamente uma visita a essa exposição, na qual o ouvinte tinha como guia o próprio compositor, que parece ter desejado retratar-se sonoramente através da "Promenade" que abre o ciclo e que, reaparecendo de forma variada, entre alguns quadros, possibilita a unidade em toda a obra.

Cada uma das pequenas peças musicais, que constituem a obra "Quadros de uma Exposição", possui uma linguagem musical diferente e bem característica.

Estas oscilam geograficamente entre países como França, Itália, Polônia e Rússia; e caminham, da antiguidade à época atual.

Conforme afirma José Eduardo Martins:

Ao escrever os 'Quadros de uma Exposição' Mussorgsky

J'ai assumé la tâche d'achever toutes les oeuvres de Mussorgsky, pouvant être editées et le les remettre à l'editeur, également sans en toucher aucune rémunération.
Je fus occupé à ce travail durant près de deux ans.

penetra em plenitude no cerne da observação. O observar, nesta obra, talvez seja único nesta transmutação da visão-reflexão-devolução, dando inclusive atemporalidade ao objeto observado. Nos 'Quadros de uma Exposição', Mussorgsky está sempre presente, acompanha a visita, coloca-se no interior de determinadas aquarelas. O pictórico e o musical transformam-se em unidade. (Martins, José Eduardo. O lúdico-trágico em Mussorgsky - Jornal O Estado de São Paulo - Suplemento Cultural, p.6. Ano VII, nº 452, 18/03/89.

Segundo o estudioso Marcel Marnat, a obra "Quadros de uma Exposição" foi escrita numa fase de maturidade de Mussorgsky e está evidente a essência do realismo do compositor e o caráter descritivo da obra.

A realidade a que Mussorgsky sempre se refere é a realidade que se encontra em seu próprio interior.

Assim, Mussorgsky, esforça-se para manter o ouvinte integrado na sua subjetividade.

Por sua vez, conclui José Eduardo Martins:

Entre os parâmetros para uma compreensão da obra de Mussorgsky, alguns se apresentam basicamente primordiais: a Idade Edipiana e o retorno à infância; culto Messiânico; a preferência social pelo povo e os infelizes; solidão e morte. Em linhas gerais, a criação Mussorgskiana gravita em torno destas vertentes. Todas elas se interpenetram e cada uma contém o embrião de todas. (Martins, José Eduardo. O lúdico-trágico em Mussorgsky - Jornal O Estado de São Paulo - Suplemento Cultural, p.4. Ano VII, número 452, 18/03/1989).

Formulação do Problema

A partir das idéias expostas na introdução deste trabalho destaca-se a seguinte questão:

- . Até que ponto é importante, para o intérprete dos "Quadros de uma Exposição" de Mussorgsky, a compreensão do conteúdo descritivo da obra?

Objetivo do Estudo

Pode-se destacar dois objetivos principais neste trabalho:

- 1º) Fornecer subsídios para que o intérprete, através da compreensão do conteúdo descritivo da peça, possa realizar uma interpretação adequada da obra.
- 2º) Aplicar didaticamente os conhecimentos adquiridos.

Importância do Estudo

A importância do estudo vem do conhecimento e da compreensão interpretativa da própria obra, uma vez que ela pode ser considerada uma das mais representativas peças do repertório pianístico.

É preciso observar que há, também, escassez de literatura sobre o assunto, principalmente em português.

Hipóteses

Antecipa-se que:

. O conhecimento dos aspectos descritivos da obra "Quadros de uma Exposição" de Mussorgsky, pode constituir-se numa fonte enriquecedora para uma interpretação mais consentânea com o conteúdo da obra.

Devido à natureza deste trabalho não serão estabelecidas hipóteses estatísticas.

Delimitação do Estudo

O trabalho versará sobre a obra pianística de Modest Petrovitch Mussorgsky intitulada "Quadros de uma Exposição".

Sempre que necessário, serão consultadas e citadas, na forma de exemplos ou comparações, outras obras do mesmo autor e de outros compositores, como também versões orquestrais da obra estudada.

Definição de Termos

Música Nacionalista: música cujo estilo é caracterizado pelas peculiaridades nacionais de um povo.

Música Absoluta: música cuja compreensão não depende de qualquer relação com fatos objetivos da vida, e que não pretende "expressar" idéias fora de si mesma, provenientes da poesia, filosofia, pintura etc.. A música absoluta age apenas pela estrutura dos sons através do ritmo, harmonia e melodia e exclui, portanto, a música vocal.

Música Descritiva: música que pelos sons e pelo ritmo quer imitar sons e ritmos musicais e não musicais.

Música Programática: chamada também Música de Programa, música na qual o autor descreve um ou diversos acontecimentos, de tal modo que os sons narrem, passo a passo o desenvolvimento dos eventos.

Caráter de uma obra: conjunto de aspectos técnicos composicionais como: melodia, ritmo, harmonia incluindo também os elementos expressivos da obra.

Organização do Estudo

No Capítulo I apresentou-se o Problema com as seções correspondentes. O Capítulo II foi destinado à Fundamentação Teórica com as Revisões: Musicográfica, Fonográfica e de Literatura.

No Capítulo III, apresenta-se a Metodologia que conduziu a pesquisa, com as seguintes seções: Esquema da Pesquisa, População e Amostra, Instrumentação, Coleta de Dados e Limitações do Estudo.

A Análise e Discussão dos Resultados apresentam-se no Capítulo IV e as Conclusões e Recomendações, da pesquisa realizada, no Capítulo V.

Finalmente, foram colocadas as Referências: Musicográfica, Fonográfica e Bibliográfica, além dos Anexos que completaram o trabalho.

CAPITULO II

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este capítulo constituiu-se das seções: Revisão Musicográfica, Revisão Fonográfica e Revisão de Literatura.

Revisão Musicográfica

Nesta seção, será feita a comparação de determinados trechos entre o "Fac-simile" da obra "Quadros de uma Exposição" e dez principais edições das quatorze encontradas pela autora do trabalho. Foram selecionadas edições de vários países, tais como: Edição Russa, Americana, Austríaca, Alemã, Francesa, Italiana, Argentina e Japonesa.

Anotações preliminares sobre o "Fac-simile" dos "Quadros de uma Exposição" e de mais dez edições da mesma obra.

Foi feito um levantamento do que se poderia encontrar no "Fac-simile" e em cada uma das dez edições analisadas, tais como: introduções, notas explicativas, resumos do revisor, reproduções das pinturas e a língua em que esses textos se encontram. Estas informações estão descriminadas a seguir. Fac-Simile - A partitura possui vinte e cinco páginas e capa em três línguas: russo, alemão e inglês. Seguindo-se, encontra-se a lista de ilustrações e os dados técnicos.

O "Fac-simile" possui uma explanação introdutória seguida de um resumo de cada peça que compõe os quadros, bem como importantes explicações sobre várias partes da obra. Todos estes textos estão em russo, alemão e inglês e foram assinados por Emília Fried, candidate of musicology, translated by Xenia Danko, copyright 1975.

Contém, também, seis reproduções dos quadros de Viktor Hartmann, cada um deles com todas as informações necessárias, tais como: tamanho da pintura, tipo de técnica utilizada, título do quadro e em que local da Rússia a obra se encontra.

Logo após, encontra-se a partitura musical de Mussorgsky com folha de rosto assinada pelo próprio compositor e toda a obra tal qual o original.

Na última página do "Fac-Simile", encontra-se:

Reproduced at the Moscow Printshop n° 5 of Soyuzpoligrafprom under the goskonizdat of the USSR from the autograph copy preserved at the MS Department of the Saltykov - Shchedrin Public Library. 1981.

1. Edições de Música do Estado, Moscou. Copyright 1964. Redator Paul Lamm. 12024 - Esta partitura contém 44 páginas, textos em russo e francês e a maioria dos títulos das peças está entre parênteses. A edição traz várias explicações no rodapé e também textos literários de Mussorgsky.

2. International Music Company. New York City. Copyright 1952. Authentic Edition. n° 1250 - Esta edição possui 31 páginas, traz textos e títulos das peças em inglês. Contém nove reproduções em branco e preto das pinturas originais de Viktor Hartmann. A partitura contém uma introdução com texto analítico de Alfred V. Frankenstein. Esta edição é denominada: Versão original editada por Lamm. A revisão de dedilhado foi feita por Isidor Philipp.

3. G. Schirmer. New York/London. Copyright 1980. Ed. 3248 - A partitura musical possui 51 páginas. Possui

textos e títulos em inglês. Traz um breve prefácio onde se descreve seu conteúdo como sendo extraído do original.

Existe um índice com pequenas explicações e resumos de cada peça.

Contém oito reproduções em branco e preto dos quadros e um retrato de Mussorgsky.

4. Urtext Edition. Schott/Universal Edition. Wien. Second Edition. Copyright 1984. Schandert/Ashkenazy. Ut 50076. A partitura musical possui 39 páginas. A edição traz textos e títulos em alemão e inglês. Algumas das peças, também, tem títulos em francês. Ela possui um índice bastante elaborado, traz quatro reproduções coloridas das pinturas e uma em branco e preto. Foi editada pelo autógrafo original de Manfred Schandert. Traz prefácios com sugestões para execução pianística e dedilhados do pianista Vladimir Ashkenazy.

No final, encontra-se a nota crítica onde são feitas explicações detalhadas ~~sobre~~ vários compassos passagens e importantes observações sobre a partitura original.

No início da partitura musical, a edição traz, em alemão, a dedicatória de Mussorgsky: "*Wladimir Wassiljewitsch Stassow gewidmet*", *Erinnerung an Viktor Hartmann*.

5. Edição Schott. Mainz, London, New York, Tokyo. Copyright 1954. Renewed 1982. Edição nova segundo texto original de Alfred Kreutz. ED. 525. - A partitura musical contém 45 páginas. Textos e títulos em alemão, francês e inglês, contendo prefácio e explicações das peças que compõem a obra.

6. Verlag von Anton J. Benjamin. Leipzig. Copyright 1925. Revisada por Otto Singer. A.J.B. 7955 - Esta edição possui 31 páginas, textos e títulos em quatro línguas: alemão, francês, italiano e inglês e traz índice e resumo de cada peça.

7. W. Bessel e Cie. Éditeurs. Paris, Londres, New York. Breitkopf e Härtel, Leipzig, Berlim. Não traz Copyright nº 1560 - A partitura musical contém 38 páginas. Pequeno texto explicando cada peça em francês e italiano, sendo que a maioria está em francês. Rimsky-Korsakov é o revisor e traz na folha de rosto a dedicatória de Mussorgsky: "*A Monsieur Vladimir Stasov*".

8. Ricordi Americana. Buenos Aires. Copyright 1949. Revisor Alfredo Casella. E.R. 2251 - A partitura musical possui 35 páginas. Os títulos das peças estão em espanhol, italiano e português bem como algumas notas explicativas do revisor. A edição não possui nenhuma introdução e cada peça possui várias anotações do revisor, no rodapé.

9. Carisch S. p. A., Milano. Copyright 1941. Nuova edizione critica a cura di Luigi Dallapiccola, 1970. nº 19817. A partitura musical contém 49 páginas. Textos e títulos em italiano e prefácio com várias explicações, como, também, uma nota da nova edição. Mostra um pequeno resumo de cada parte e as peças trazem, no rodapé, várias explicações e observações do revisor em relação à obra e a outros revisores.

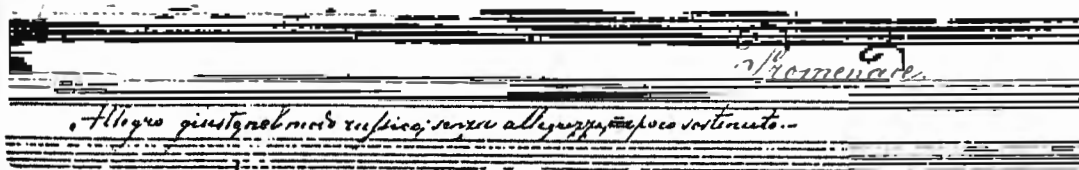
Ha indicação da dedicatória de Mussorgsky: "*A Vladimir Stasov*".

10. Zen-on piano Library. Tokyo - A edição contém 53 páginas, um retrato de Mussorgsky e uma reprodução da pintura de Viktor Hartmann. Possui índice com a maioria dos termos em alemão e traz comentários sobre Mussorgsky e suas obras; uma breve análise de cada peça dos "Quadros de uma Exposição" e discorre sobre Ravel e sua orquestração. Os textos estão em japonês e assinados por Okamura Ichi. No final, há um catálogo de obras musicais também na língua japonesa.

Estudo Analítico-comparativo do "Fac-Simile"
e mais dez Edições.

Nesta seção, são analisadas as diferenças encontradas entre as edições e o "fac-simile" em cada uma das peças que compõem os "Quadros de uma Exposição" de Modest Mussorgsky.

Promenade - Encontra-se, no "fac-simile" a seguinte indicação de andamento:



Verifica-se que na expressão "ma poco sostenuto" o compositor riscou o "ma". Em todas as edições analisadas encontra-se a expressão completa sem nenhuma observação a respeito.

1. Edições de Música do Estado, Moscou. Idêntica ao "fac-simile".

2. International Music Company, New York - A edição sugere a indicação metronômica ♩ = 104.

3. G. Schirmer, N.Y. - No final da Promenade falta a palavra "attacca".

4. Urtext Edition, Wien - Idêntica ao "fac-simile".

5. Schott, Mainz - Traz sugestões de dedilhado.

6. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig - Contém sugestões de dedilhados. Falta uma das pausas de colcheia no compasso 11 e a palavra "attacca".

7. W. Bessel e Cie. Éditeurs, Paris - Não traz a palavra "attacca".

8. Ricordi Americana, Buenos Aires - Acrescenta ao texto original de Mussorgsky indicações de pedal, dedilhado e dinâmica. Falta, no final do trecho, a palavra "attacca".

9. Carisch S. p. A., Milano - O título foi traduzido para o italiano onde o revisor sugere o andamento (♩=88-92), bem como, indicações de dedilhados, pedal, dinâmica, acentos e respirações.

10. Zen-on Piano Library, Tokyo - Contém indicações de dedilhados.

Nº 1 "Gnomus"

1. Edições de Música do Estado, Moscou - No compasso 44 a edição russa interpreta o "fac-simile" como sendo

oitava de **fá** no último tempo da mão direita. Outras edições farão uma leitura diferente do original.

Transcreve-se aqui o compasso em questão:

Exemplo 1



("Fac-Simile"
comp. 44).

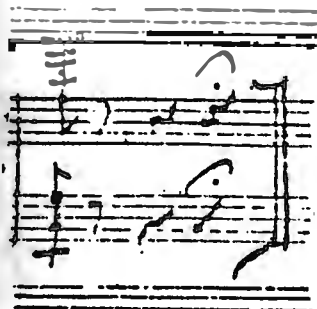


("edição russa" -
comp. 44).

2. International Music Company, N.Y. - Contém sugestões de andamento $\text{♩} = 120$ e de dedilhados. No compasso 44, último tempo, esta edição considera como **fã** a oitava da mão direita.

O último acorde da peça, em ambas as mãos, está arpejado.

Exemplo 2



("Fac-Simile"
comp. 99).



("International"
comp. 99).

3. G. Schirmer, N.Y. - O título foi traduzido para o inglês.

No compasso 29, primeiro tempo, foi acrescentada a dinâmica **ff**. No compasso 44, a edição traz oitava de **fá** na mão direita, último tempo.

4. Urtext Edition, Wien. - Falta o nº 1 na frente do título "Gnomus". No compasso 44, esta edição coloca oitava de **sol bemol** no último tempo (mão direita).

5. Schott, Mainz - Contém sugestões de dedilhados. No compasso 29, primeiro tempo, aparece a indicação **ff**. No 44, a edição traz oitava de **fá** no último tempo da mão direita.

6. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig. - Faltam alguns sinais de dinâmica **p**. No compasso 60, foi acrescentada a indicação "Poco meno mosso - pesante". Traz sugestão de dedilhado. No compasso 44, está escrito oitava de **sol bemol** no último tempo da mão direita.

Do compasso 49 ao 53 e em outras partes da obra, existe uma modificação na escrita dos acidentes.

Exemplo 3



("Fac-Simile" - comp. 49).

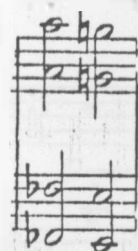


("Verlag von A.J.B." - comp. 49).

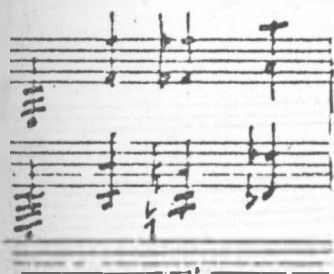
cont. do exemplo 3



("Fac-Simile" -
comp. 50)



("Verlag von A.J.B." -
comp. 50).



("Fac-Simile" -
comp. 51).



("Verlag von A.J.B." -
comp. 51).



("Fac-Simile" -
comp. 52).



("Verlag von A.J.B." -
comp. 52).



("Fac-Simile" -
comp. 53).



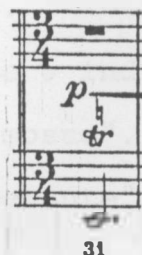
("Verlag von A.J.B." -
comp. 53).

A partir do compasso 72, a edição traz indicação de acidente a mais sobre o sinal de trinado.

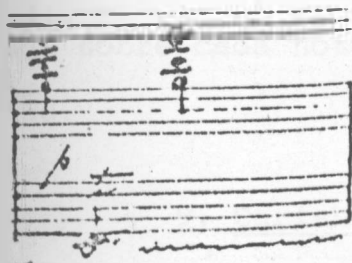
Exemplo 4



("Fac-Simile" -
comp. 72).



("Verlag von A.J.B." -
comp. 72).



("Fac-Simile" -
comp. 76).



("Verlag von A.J.B." -
comp. 76).

No final da peça, os acordes das duas mãos estão arpejados.

7. W. Bessel e Cie. Editeurs, Paris - No compasso 44, a edição traz oitava de **sol bemol** no último tempo da mão direita.

No compasso 47, a edição acrescenta a indicação "me no mosso", bem como no compasso 60 acrescenta o termo "Poco meno mosso-pesante".

No compasso 76, falta a dinâmica **p**.

O último acorde da peça, das duas mãos, está arpejado em discordância com o original.

8. Ricordi Americana, Buenos Aires - Existe o acréscimo de termos de dinâmica e sugestão de dedilhado.

As repetições dos episódios foram feitas por extenso em vez da barra de repetição.

No compasso 29, aparece a indicação **ff** e no compasso 47, está acrescentado "meno-mosso". No compasso 60, está acrescentado "poco meno mosso-pesante" e no compasso 76 falta a indicação **p**.

A edição considera oitava de **sol bemol** no último tempo da mão direita, no compasso 44.

Os trinados, a partir do compasso 72, estão separados sobre cada nota. Os acordes finais da peça estão arpejados.

9. Carish S.p.A., Milano - As sugestões do revisor são de andamento ($\text{♩} = 78$), dedilhado, pedal, dinâmica, fraseado e acentos.

No compasso 4, falta a indicação "meno-vivo". No compasso 44, a oitava é de **sol bemol** no último tempo da mão direita.

10. Zen-on piano Library, Tokyo - A edição possui sugestão de dedilhado.

No compasso 44, traz a oitava de **fá** na mão direita (último tempo).

No compasso 29, primeiro tempo, é acrescentada a dinâmica **ff** ao contrário do compasso 60 onde falta esta dinâmica.

Promenade - Não há título no "fac-simile".

1. Edições de Música do Estado, Moscou - O "fac-simile" não possui armação de clave e se utiliza de acidentamentos ocorrentes.

Nesta edição, encontra-se armadura de clave com quatro bemóis e uma explicação no rodapé.

No compasso 10, a edição acrescenta acentos (v) nas notas do baixo.

Exemplo 5



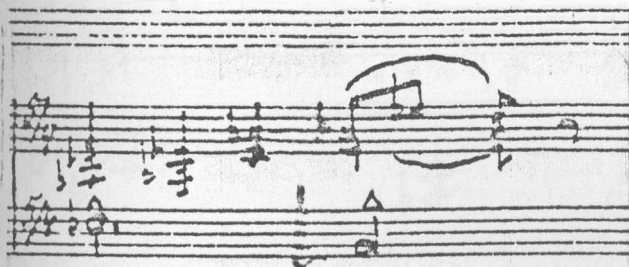
("Fac-simile" - comp. 10)



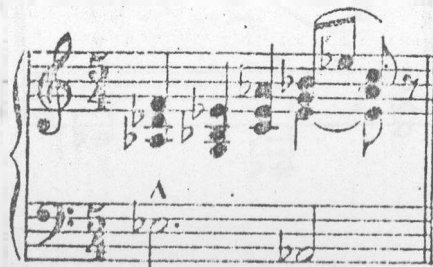
("Edição Russa"-comp.10)

2. International Music Company, N.Y. - A edição coloca o título Promenade a esta peça. Sugere $\bullet = 104$ e dedilhados. Não traz o acento \wedge no quarto tempo no compasso nº 9 na nota lá bemol da mão esquerda.

Exemplo 6



("Fac-Simile" - comp. 9)



("International - comp. 9).

3. G. Schirmer, N.Y. - A peça está com o título Promenade. Coloca o acento \wedge nas notas do baixo do compasso

Faltam as indicações: **P** no 1º compasso; o acento \wedge no 4º tempo do compasso 9; o bequadro (h) na nota ré do acorde da mão direita do 4º tempo do compasso 10 e a expressão "attacca" no final.

8. Ricordi Americana, Buenos Aires - A edição coloca o título Promenade no início. Há sugestões de pedal e dedilhados. Falta o acento \wedge no lá bemol da mão esquerda do compasso 9.

No final, não traz a palavra "attacca" e, no rodapé, o revisor Alfredo Casella chama a peça de "Primeira Variação" da Promenade.

9. Carisch S.p.A., Milano - Sugere pedal e dinâmica e acrescenta o acento \wedge nos baixos da mão esquerda do compasso 10.

No rodapé, esta edição traz uma explicação a respeito do ré h do compasso 10 no 4º tempo da mão direita onde se atribui a uma revisão de Rimski-Korsakov a alteração do ré h de Mussorgsky para ré bemol.

Falta a palavra "attacca".

10. Zen-on piano Library, Tokyô - O título Promenade está entre chaves.

Acrescenta dedilhados e acentos \wedge no compasso 10 da mão esquerda.

Nº 2 - "Il Vecchio Castello"

1. Edições de Música do Estado, Moscou - No compasso 15, encontra-se a nota sol do tema no final do compas-

so, bem como as pausas que a antecedem, colocadas de forma diferente do original. (Interessante observar que isto ocorre com todas as edições analisadas).

Exemplo 8




("Fac-simile" -
comp. 15)

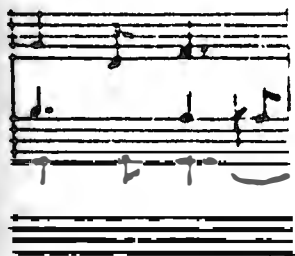


("Edição Russa" -
comp. 15)

2. International Music Company, N.Y. - A edição sugere  = 56.

No compasso 98, na voz intermediária tocada pela mão esquerda, há uma descendente cromática, sendo que no 2º tempo esta edição coloca a nota **si** mas no "fac-simile" se encontra a nota **lá** ()

Exemplo 9



("Fac-simile" -
comp. 98)



("International"
- comp. 98)

3. G. Schirmer, N.Y. - O título foi traduzido para o inglês.

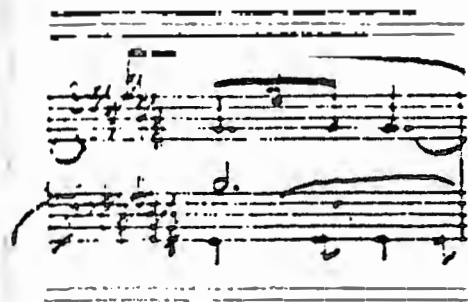
4. Urtext Edition, Wien - Semelhante ao "Fac-simile".

5. Schott, Mainz - Possui indicação de dedilhado.

6. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig - O revisor Otto Singer sugere dedilhado e pedal.

No compasso 72, a nota central do grupo do 1º tempo é ré \sharp e difere do "fac-simile" que é mi.

Exemplo 10



("Fac-simile" - comp.
72)



("Verlag von A.J.B."
comp. 72)

No compasso 98, a nota descendente do 2º tempo (mão esquerda) é si em vez de lá \sharp do original (vide exemplo 9).

7. W. Bessel e Cie. Éditeurs, Paris - No compasso 7, está acrescentada a dinâmica "p".

No compasso 98, mão esquerda, no 2º tempo a edição coloca nota si e no original a nota é lá \sharp .

8. Ricordi Americana, Buenos Aires - Há sugestões de dedilhados, pedal e dinâmica. No compasso 7, aparece a indicação p sem utilização de parênteses. No rodapé desta edição, encontra-se a seguinte nota do revisor Alfredo Cassela:

"Em diversas edições nota-se sugestões para esta peça. 'Cortes' que são absolutamente injustificáveis".

9. Carisch S.p.A., Milano - O revisor coloca indicações de pedal e dinâmica e acrescenta p no compasso 7.

Há explicações interessantes do revisor Luigi Dallapiccola, no rodapé, quando comenta que outros estudiosos como Alfred Cortot e Harold Bauer reduzem a partitura original de Mussorgsky. Harold Bauer omite vários compassos transformando os 107 compassos do "Il Vecchio Castelo" em 79 enquanto Alfred Cortot pula alguns compassos, unindo o tema dos compassos 50/51 para os de números 69/70.

10. Zen-on piano Library, Tokyo - O título está em alemão e logo abaixo em italiano como no original e a edição sugere dedilhados.

Promenade - Não há título no original

1. Edições de Música do Estado, Moscou - Encontra-se armadura de clave com cinco sustenidos e uma explicação, no rodapé, atribuindo-se esta iniciativa ao revisor Paul Lamm. (No original, não há armadura de clave e os acidentes vão aparecendo no decorrer da peça).

Exemplo 11



("Fac-simile" - comp. 1)



("Edição Russa" - comp. 1)

2. International Music Company, N.Y. - A edição traz a peça com o título de Promenade. Há uma sugestão de andamento $\text{♩} = 104$.

3. G. Schirmer, N.Y. - A edição coloca nesta peça o título Promenade. Falta a palavra "attacca" no final.

4. Urtext Edition, Wien - Aparece o título Promenade entre chaves.

5. Schott, Mainz - A edição usa Promenade como título e sugere dedilhados.

6. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig - A edição coloca o título Promenade na peça. Falta a indicação **p** no último compasso, assim como a expressão "attacca".

7. W. Bessel e Cie. Éditeurs, Paris - Promenade é o título desta peça nesta edição. Falta a indicação de dinâmica **p** de Mussorgsky no último compasso e também a palavra "attacca".

8. Ricordi Americana, Buenos Aires - O revisor Alfredo Casella coloca o título de Promenade nesta peça. No rodapé, há uma sugestão de como deve ser tocada a peça sendo que o revisor a chama de "Segunda Variação" da Promenade.

Em lugar da indicação "**p**" de Mussorgsky o revisor coloca "**pp**" no último compasso. Há, também, a sugestão de pedal e a falta da expressão "attacca" no final da peça.

9. Carisch S.p.A., Milano - A edição usa o título Promenade em italiano e entre chaves.

O revisor Luigi Dallapiccola sugere dinâmica, acentos, pedal e andamento (♩ = 84-88). Falta a dinâmica **p** do original no último compasso e a expressão "attacca".

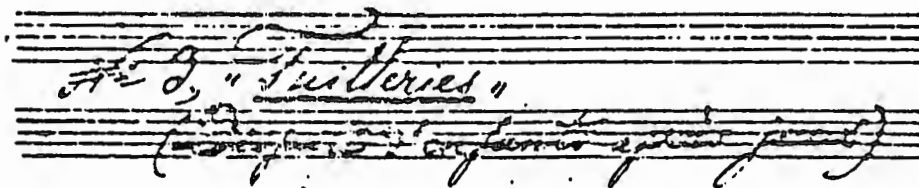
10. Zen-on piano Library, Tokyo - A edição respeita o "fac-simile" colocando o título entre chaves e sugere dedilhado.

Nº 3 "Tuilleries"

(Dispute d'enfants après jeux)

Com exceção da Edição W. Bessel, de Paris, em todas as outras edições o título aparece com uma única letra "l" enquanto no original de Mussorgsky a palavra "Tuilleries" é escrita com dois "l".

Exemplo 12



("fac-simile" - página 7).

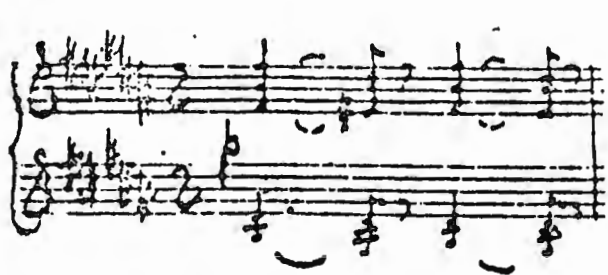
Tuilleries

(Dispute d'enfants après jeux)
(Streit der Kinder nach dem Spiel)
(Children's Quarrelling at Play)

("Outras edições" - Urtex Edition -
página 12).

1. Edições de Música do Estado, Moscou - Esta edição começa a mão esquerda da peça na clave de fá, sendo que, no original, se encontra a mão esquerda escrita na clave de sol e só no compasso 5 passa para a clave de fá.

Exemplo 13



("Fac-simile" - comp. 1)



("Edição Russa" - comp. 1)



("Fac-simile" - comp. 5)

Em outras partes da peça, ocorre também a alternância de clave de sol e clave de fá, ao inverso do "fac-simile", como, por exemplo, nos compassos 10 ao 12 o original está em clave de sol e a edição russa está na clave de fá. No compasso 17, a edição já muda para clave de fá enquanto o original está na clave de sol e muda para clave de fá no compasso 18.

A partir do compasso 26, até o final, no terceiro

tempo da mão esquerda, Mussorgsky escreve em clave de sol enquanto a edição russa só utiliza clave de sol no penúltimo compasso (nº 29).

2. International Music Company, N.Y. - A edição sugere dedilhado e andamento ♩ = 144.

3. G. Schirmer, N.Y. - O subtítulo que Mussorgsky colocou entre parênteses não aparece nesta edição.

Em várias partes da peça, a edição opta por escrever a mão esquerda na clave de fá, diferente do original que está em clave de sol e vice-versa.

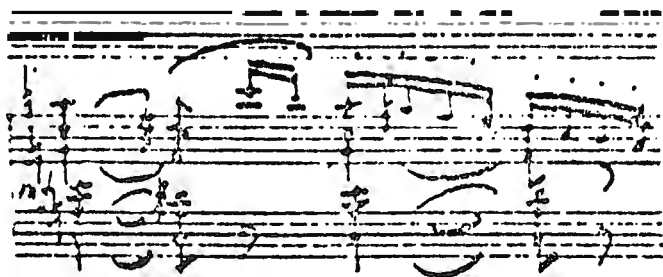
4. Urtext Edition, Wien - A edição, em alguns compassos, opta pela clave de fá na mão esquerda onde o "fac-simile" traz clave de sol e vice-versa.

5. Schott, Mainz - A edição não coloca o subtítulo entre parênteses como no original.

Sugere dedilhado em várias passagens. A escolha da clave ora de fá, ora de sol para a mão esquerda, difere do "fac-simile".

6. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig - O revisor Otto Singer sugere dedilhados e dinâmica. No compasso 23 a edição coloca "sf" em vez de "mf" do original.

Exemplo 14



("Fac-simile" - comp. 23)



("Verlag von A.J.B." -
comp. 23)

7. W. Bessel e Cie. Éditeurs, Paris - Esta é a única edição que traz o título desta peça idêntico ao "fac-simile". A edição acrescenta algumas sugestões de dinâmica. No compasso 23, em vez de "mf" do "fac-simile" encontra-se "**sf**".

8. Ricordi Americana, Buenos Aires - O revisor Alfredo Casella acrescenta várias sugestões de pedal, dedilhado e dinâmica. A escolha de clave para a mão esquerda difere do "fac-simile" em vários locais, bem como a distribuição do número de notas para cada mão.

Exemplo 15



("Fac-simile" - comp. 1)



("Ricordi Americana" - comp. 1)

No compasso 23, a edição traz o "sf" e no "fac-simile" está "mf"

9. Carisch S.p.A., Milano - O revisor Luigi Dalla-piccola sugere andamento (♩ = 108-112), dedilhados, pedal, acentos e dinâmica.

No compasso 23, não se encontra a indicação "mf" do "fac-simile" e sim "sf (poco)".

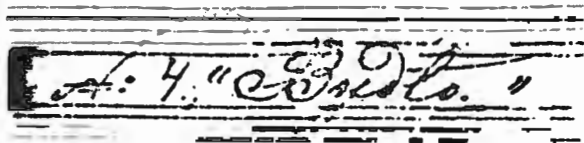
10. Zen-on piano Library, Tokyo - A edição traz sugestão de dedilhado. A escolha da clave para a mão esquerda difere do original de Mussorgsky.

Nº 4 "Bydło"

O título Bydło traz um corte na letra l. De todas

as edições analisadas, só as edições Schott, Urtext e Verlag von A.J.B. reproduziram desta forma o título.

Exemplo 16



("Fac-simile" - página 9)

4. Bydlo

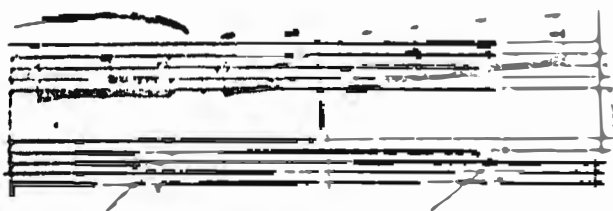
Sempre moderato, pesante $\text{♩} = 88$

("Outras edições" - (International - página 5))

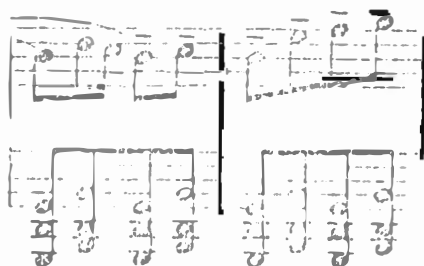
No "fac-simile", Mussorgsky se utiliza do sinal de repetição \times , sempre na mão esquerda, dos compassos 11, 12, 13 e 15, 39, 40, 41, 48, 49, 50, 52, 53 e 58.

Nenhuma das edições estudadas utiliza o sinal de repetição de compasso, preferindo sempre escrever os compassos com notas iguais por extenso.

Exemplo 17



("Fac-simile" - comp. 11, 12 e outros compassos citados)



("International e demais edições" - comp. 11 e 12 e outros comp. cit.)

1. Edições de Música do Estado, Moscou - No compasso 47, a edição coloca entre chaves o {dim} no lugar de "p".

Exemplo 18



("Fac-simile" -
comp. 47)

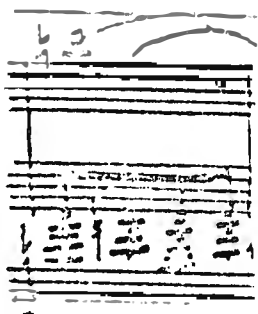


("Edição Russa" -
comp. 47)

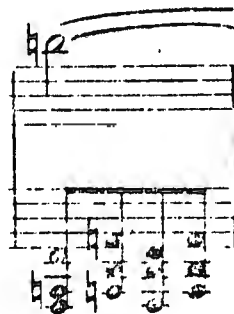
2. International Music Company, N.Y. - A edição traz indicação de andamento $\bullet = 88$.

Na segunda metade do primeiro tempo, do compasso 16, no acorde da mão esquerda, falta o bequadro na nota "ré".

Exemplo 19



("Fac-simile" -
comp. 16)



("International" -
comp. 16)

No compasso 47, encontra-se a expressão "dim" e no original a indicação "p".

3. Schirmer, N.Y. - A edição coloca, nesta peça, o

título "The Ox-Cart" e não menciona a palavra "Bydło".

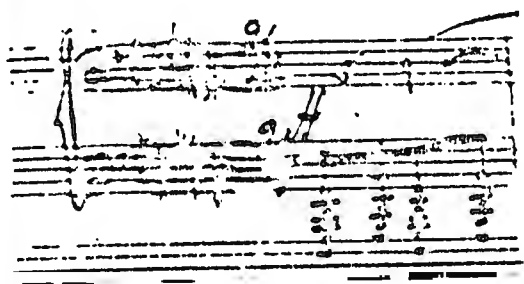
No compasso 47, não há nenhuma indicação, faltando assim o sinal "p" do original.

4. Urtext Edition, Wien - Idêntica ao original de Mussorgsky.

5. Schott, Mainz - A edição traz sugestão de dedilhado e no compasso 47 não há a indicação de "p" do "fac-simile" e sim {dim}.

6. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig - O revisor Otto Singer sugere alguns dedilhados. No primeiro compasso, a edição traz uma indicação diferente do "fac-simile".

Exemplo 20



("Fac-simile" - comp.1)



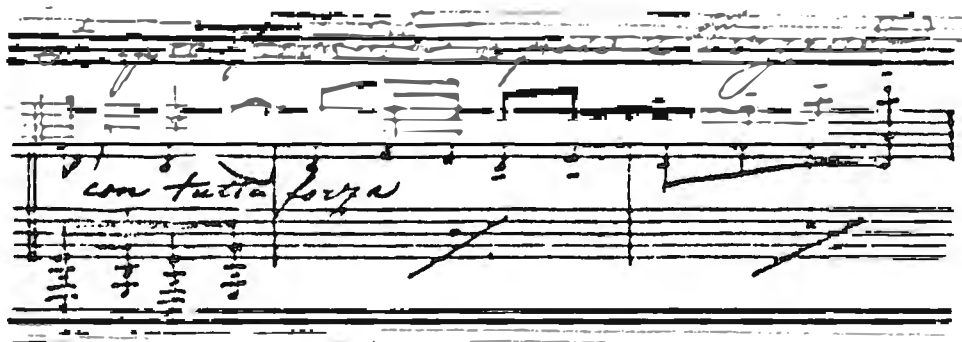
("Verlag von A.J.B." - comp.1)

7. W. Bessel e Cie. Éditeurs, Paris - No primeiro compasso, esta edição traz a indicação "p poco a poco cresc." e no original de Mussorgsky tem-se a dinâmica "ff".

No compasso 16, na segunda metade do primeiro tempo, no acorde da mão esquerda, falta o bequadro na nota rê.

No compasso 38, há indicação diferente do "fac-simile" ("sempre pesante e poco allargando").

Exemplo 21



("Fac-simile" - comp. 38)



("W. Bessel e Cie." - comp. 38, 39 e 40)

8. Ricordi Americana, Buenos Aires - O revisor Alfredo Casella sugere dinâmicas, pedais e acentos. No primeiro compasso, o revisor coloca a dinâmica "p" no lugar do "ff" do "fac-simile" e acrescenta uma frase no rodapé a respeito disso: "É preferível o tradicional *p* pois o *ff* que traz o original parece inconcebível".

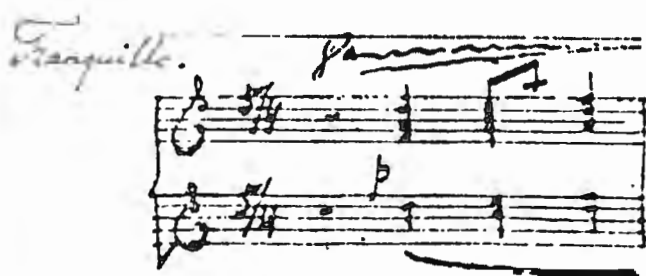
9. Carisch S.p.A., Milano - O revisor Luigi Dalla-piccola sugere andamento (♩ = 92) e acrescenta pedal e dinâmica. No compasso número um, traz a indicação "p poco a poco cresc." e uma observação do rodapé: "Nell'autografo: *ff*. Casella propende per il *p* tradizionale".

10. Zen-on piano Library, Tokyo - A edição traz sugestão de dedilhado e no compasso 47 coloca o sinal {dim} sendo que no "fac-simile" se tem "p".

Promenade - Não há título no original de Mussorksgy.

1. Edições de Música do Estado, Moscou - Na edição, encontra-se a nota si bemol na armação da clave e no rodapé a explicação de que isto foi colocado pelo redator.

Exemplo 22



("Fac-simile" - comp. 1)



("Edição Russa" - comp.1)

1) Звук в ключах поставлен редактором.
Le signe en clef est placé par le rédacteur.

("Edição Russa" - comp. 1)

2. International Music Company, N.Y. - Nesta edição encontra-se o título Promenade e o revisor sugere andamento ♩ = 104.

Interessante observar que no terceiro compasso desta peça a edição coloca, na mão esquerda a clave de fá indicando que, a partir deste ponto até o final, a mão esquerda não está mais na clave de sol dos dois primeiros compassos. Contudo, no original de Mussorgsky, o compositor só muda a

clave de sol da mão esquerda para clave de fá no compasso seis.

Com exceção da edição russa que está idêntica ao "fac-simile", todas as outras edições analisadas trazem a mudança de clave de sol para clave de fá no compasso três (mão esquerda).

3. G. Schirmer, N.Y. - A edição coloca o título Promenade na peça. No compasso três, falta a palavra "loco" assim como no final da peça não se encontra a expressão "attacca".

Exemplo 23



("Fac-simile"-comp.3).



("G. Schirmer"- comp. 3)

4. Urtext Edition, Wien - Idêntica ao "fac-simile".

5. Schott, Mainz - O revisor coloca o título Promenade. Há sugestão de dedilhado e no compasso três não se encontra a palavra "loco" do "fac-simile".

6. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig - Otto Singer coloca o título Promenade e também sugere alguns dedilhados sendo que não se encontra a palavra "loco" no compasso três e nem a expressão "attacca" no final da peça.

7. W. Bessel e Cie. Editeurs, Paris - Encontra-se o título "Promenade" e, tanto no compasso três quanto no final da peça, não estão escritas as palavras "loco" e "attacca" respectivamente.

8. Ricordi Americana, Buenos Aires - O revisor Alfredo Casella usa o título Promenade na peça. Há sugestões de pedal. No compasso dois, a partir do quarto tempo, a edição não traz mais o sinal de oitava acima.

Exemplo 24



("Fac-simile" - comp. 1 e 2)



("Ricordi Americana" - comp. 1 e 2)

No compasso três, não há a palavra "loco" como no original e no final da peça falta a expressão "attacca".

9. Carisch S.p.A., Milano - A edição traz entre chaves {Passeggiata}. O revisor Luigi Dellapiccola sugere anda-

mento ♯ = 80, pedal e como deve ser executada a peça colocando no primeiro compasso a indicação "molto legato".

Faltam as palavras "loco" no terceiro compasso e "attacca" no final. Ainda no final (na letra b), encontra-se a explicação sobre onde o sinal de oitava acima dos primeiro e segundo compassos deve terminar, atribuindo ao autógrafo de Mussorgsky um equívoco. A seguir o comentário, na íntegra, do revisor:

b) Il segno di 8ª alta dovrebbe finire con la terza scansunina della seconda battuta. Confessiamo però che, pur trovandoci di fronte a un evidente errore di stampa, nelle nostre esecuzioni non lo abbiamo mai voluto correggere. Così scrivevo nella edizione precedente. Che non si tratti di un errore di stampa, invece, risulta dall'autografo.

(página 19)

10. Zen-on piano Library, Tokyo - A edição coloca alguns dedilhados. Falta a palavra "loco" no compasso três.

Nº 5 "Ballet des poussins dans leurs coques"

Na partitura original, Mussorgsky escreveu o título em russo e a lápis.

1. Edições de Música do Estado, Moscou - A edição traz, no rodapé, explicação sobre o título original.



("Fac-simile" - página 11)

1) Заглавие вписано в автограф карандашом рукой Мусоргского.
Le titre dans l'autographe est inscrit au crayon par la main de Moussorgsky.

("Edição russa" - página 18)

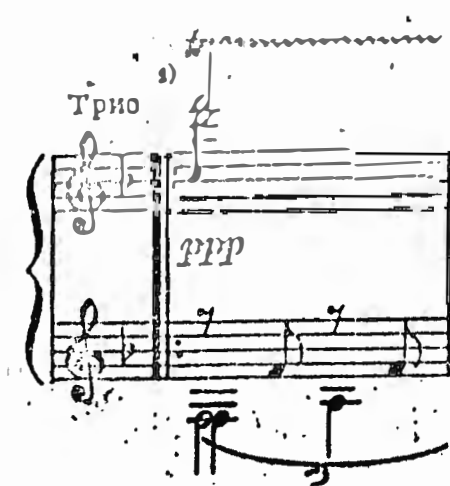
A edição não se utiliza do sinal de oitava acima como em vários compassos do "fac-simile" (8, 17, 19, no Trio 23 a 28, 31 a 38 e na Coda 42), preferindo escrever as notas dos acordes da mão direita com linhas suplementares superiores.

No compasso 23, no Trio, encontra-se diferente a grafia dos trinados mas com uma explicação importante no final da peça de como se deve interpretar a escrita de Mussorgsky.

Exemplo 25



("Fac-simile" -
comp. 23)



("Edição russa" -
comp. 23)

1) Верхние голоса в автографе изложены следующим образом и т. д., что, согласно приемам нотной записи у Мусоргского, означает трели, начинающиеся от основной ноты.
La partie supérieure est écrite dans l'autographe de la manière suivante: ce qui d'après l'habitude de Moussorgsky de noter la musique, signifie des trilles qui partent de la note fondamentale.

("Texto do rodapé da Edição russa" - página 19)

2. International Music Company, N.Y. - A edição sugere andamento $\bullet = 88$ e dedilhados. Nos compassos 26 (segundo tempo), 28 e 29 (Trio), observa-se que os trinados não estão especificando com que notas superiores devem ser toca-

dos. No "fac-simile" encontra-se, nos compassos 26 (2º tempo) sustenido (♯), no 28, sustenido (♯) e, no 29, bequadro (b).

Exemplo 26



("Fac-simile" -
comp. 26)



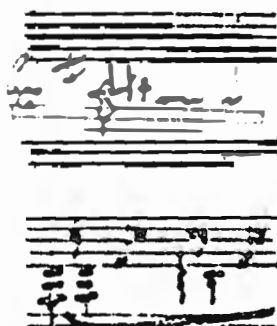
("International" -
comp. 26)



("Fac-simile"
comp. 28)



("International" -
comp. 28)



("Fac-simile" -
comp. 29)



("International" -
comp. 29)

3. G. Schirmer, N.Y. - A edição não traz a expressão "attacca" no final da peça.

4. Urtext Edition, Wien - Esta edição não traz o sinal de 8a. acima do original e prefere utilizar linhas suplementares superiores.

Traz cuidadosa explicação sobre o título e trinados encontrados no Trio.

No. 5 Ballet of the Unhatched Chicks

Mussorgsky wrote in the Russian heading in pencil on the manuscript.

bar

23 ff.

In MS Mussorgsky also notates the changing note in each case (always an whole tone):



etc. The trill always begins with the accented note.

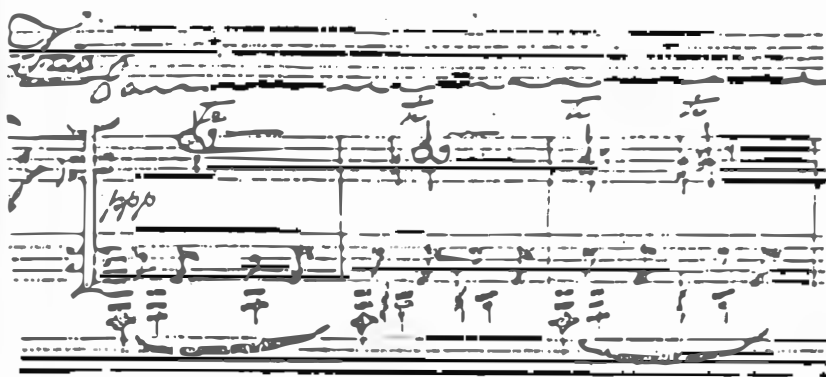
("Critical Notes" - página XVI).

5. Schott, Mainz - A edição traz sugestão de dedilhados.

6. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig - O revisor Otto Singer sugere dedilhado e "staccato" nas sequências ascendentes de colcheias, da mão esquerda, dos compassos 5 a 8 e 13 a 20.

7. W. Bessel e Cie. Éditeurs, Paris - No Trio, a edição traz a indicação **p** (no "fac-simile" acha-se **ppp**). Não se encontra nenhuma explanação sobre a execução dos trinados da mão direita que estão grafados de forma diferente do original (do compasso 23 ao 30).

Exemplo 27



("Fac-simile" - comp. 23, 24 e 25)



("W. Bessel e Cie. Editeurs" - comp. - 23, 24, 25 e 26)



("Fac-simile" - comp. 26, 27, 28, 29 e 30)

cont. exemplo 27



("W. Bessel e Cie. Éditeurs" - comp. 27, 28, 29 e 30)

No final, não aparece a expressão "attacca".

8. Ricordi Americana, Buenos Aires - Durante toda a peça, a edição prefere usar linhas suplementares superiores em vez do sinal de 8a. acima, nos compassos 8, 17, 19, 23 a 28, 31 a 38 e 42.

O revisor Casella sugere dedilhado, pedal, dinâmica e a indicação no início da peça "staccatissimo sempre".

Não há indicação **ppp** no compasso 23 e sim **pp** na primeira vez e **p** na repetição.

A respeito dos trinado, da mão direita, encontrados no Trio, o revisor coloca o seguinte comentário:

A) Todas las ediciones (sin excepción) han registrado aquí un error gravísimo, haciendo empezar cada "trillo", (trino) por la nota superior, lo que dificulta muchísimo y confunde la ejecución de todo el trozo. La edición Lamm ha aclarado por primera vez este detalle. La equivocación se debió a una errónea lectura del autógrafo, en el que todos los "trillo" están marcados así:



lo que, según una costumbre de M., significa justamente lo contrario de lo que se ha impreso hasta hoy, en todas las ediciones.

E.R. 2251

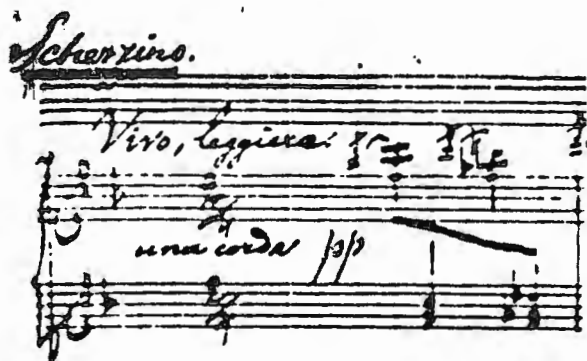
(página 12);

No final do Trio não se encontra a indicação de Musorgsky "Da Capo il Scherzino, senza Trio, e poi Coda".

A edição não utiliza os sinais de repetição do Trio (compassos 23 a 30) e repete a primeira parte da peça por inteiro (compassos 31 ao 38)

9. Carisch S.p.A., Milano - O revisor Luigi Dalla-piccola sugere andamento ($\text{♩} = 160-168$), dinâmica, pedal, dedilhado, acentos e articulações. Não há nenhuma indicação logo abaixo da palavra "Scherzino" sendo que no "fac-simile" encontra-se "Vivo, Leggiero".

Exemplo . 28



("Fac-simile" - comp. 1)

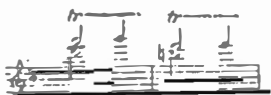


("Carisch S.p.A."-comp. 1)

A edição prefere fazer, por extenso, as repetições do Trio. Com relação aos trinados da mão direita, no compasso 29 e no compasso análogo 37, não há o bequadro (h) ao lado do trinado, sendo que o revisor coloca uma explicação no rodapé sobre os trinados.

Balletto di pulcini nei loro gusci.

a) Paul Lema c'informa che questa



che cominciano sulla nota fondamentale.

Consiglio quattro gradazioni di sonorità, ben udibili nei periodi di otto battute: piano, pianissimo, quasi pianissimo, più pianissimo.

La ripresa sia ancora più aerea che non l'inizio del pezzo. (página 20).

No compasso 23, encontra-se a indicação "**p** **giocando**" e "**pp**" no compasso 31 (no "fac-simile" está **ppp**).

Exemplo 29



("Fac-simile" -
comp. 23)



("Carisch S.p.A." -
comp. 23)



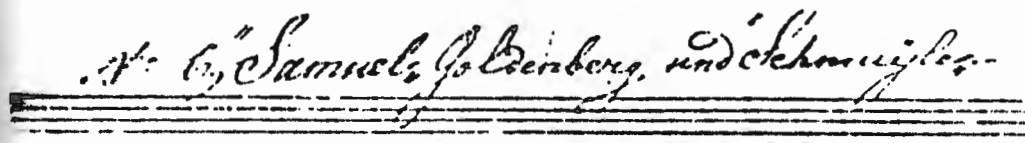
("Carisch S.p.A. -
comp. 31 (repeti-
ção do comp. 23)

10. Zen-on piano Library, Tokyo - A edição sugere dedilhados.

Nº 6 - "Samuel Goldenberg und Schmuyle"

1. Edições de Música do Estado, Moscou - A edição traz o título entre chaves e diferente do original.

Exemplo 30



("Fac-simile" - página 12)

[Deux juifs, l'un
riche et l'autre pauvre]

№6

[Два еврея,
богатый и бедный]

("Edição russa" - página 20),

A parte do Andantino, no "fac-simile", utiliza o si nal de repetição enquanto esta edição prefere repetir os com passos 11 e 12, 15 e 16 por extenso. No mesmo Andantino, ve rifica-se o uso de claves diferentes para a linha das terças na voz central (compasso 9 ao 16)

Exemplo 31



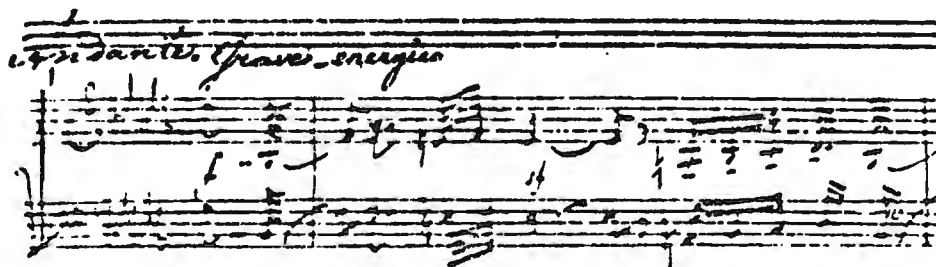
("Fac-simile" - comp. 9)



("Edição russa" - comp. 9)

No final do primeiro compasso, a edição acrescenta o sinal de quiáltera 3 em cima das semicolcheias; no "fac-simile" não há esse sinal.

Exemplo 32



("Fac+simile" - comp. 1)



("Edição russa" - comp. 1)

2. International Music Company, N.Y. - A edição coloca sugestão de andamento (♩ = 48).

No compasso 26, no começo do segundo tempo, na mão direita, não se encontra o bemol na nota "dó".

Exemplo 33



("Fac-simile" - comp. 26)

cont. do exemplo 33

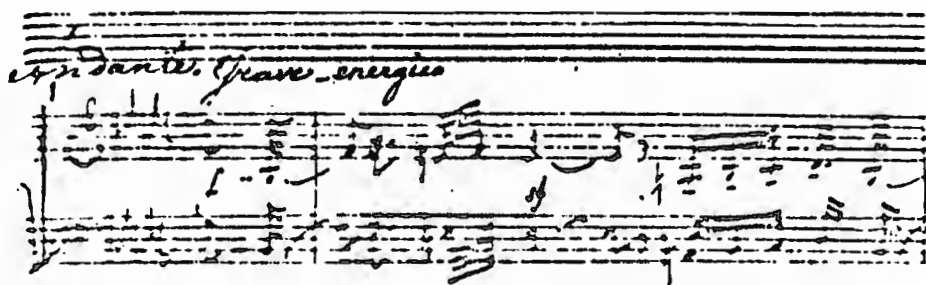


("International"- comp. 26)

Observa-se o mesmo procedimento da edição russa com relação ao final do primeiro compasso onde também esta edição acrescenta o sinal de quiáltera no grupo de semicolcheias.

3. G. Schirmer, N.Y. - A edição prefere fazer, por extenso, as repetições do Andantino. No final do primeiro compasso, na parte rítmica das duas mãos, encontra-se uma diferença de valores. A edição coloca sinal de quiáltera nas semicolcheias e depois semicolcheia pontuada e fusa. No original, não se encontra sinal de quiáltera nas semicolcheias e logo após vem fusa pontuada e semifusa.

Exemplo 34



("Fac-simile" - comp. 1)

cont. do exemplo 34

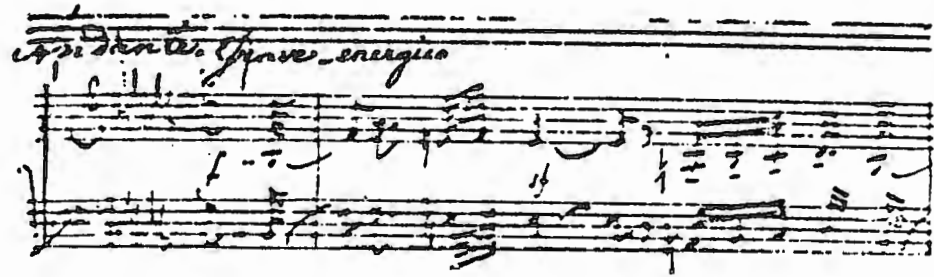


("G. Schirmer" - comp. 1)

4. Urtext Edition, Wien - Idêntica ao "fac-simile".

5. Schott, Mainz - A edição traz várias sugestões de dedilhado. Na parte do Andantino, as repetições são feitas por extenso. Segundo o revisor Alfred Kreutz, no final do compasso, encontram-se valores rítmicos diferentes do "Fac-simile" e o acréscimo do sinal de quiáltera.

Exemplo 35



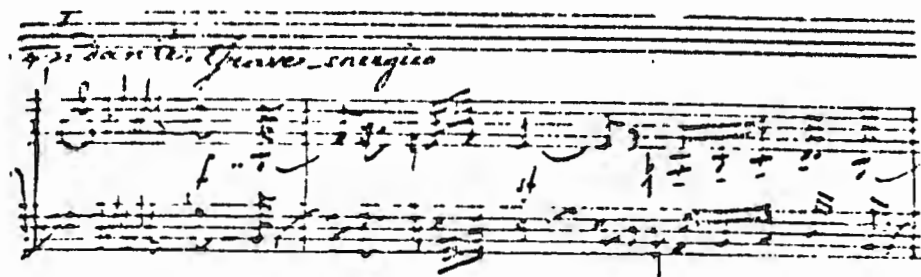
("Fac-simile" - comp.1)



("Edição Schott" - comp. 1)

6. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig - Otto Singer coloca sugestão de dedilhados. No início da peça, falta a indicação "Grave - enérgico" e, também, a palavra Andantino no compasso 9.

Exemplo 36



("Fac-simile" - comp. 1)



("Verlag von A.J.B" - comp. 1)



("fac-simile" - comp. 9)

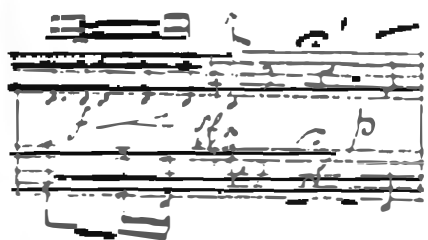


("Verlag von A.J.B" - comp. 9)

No final do primeiro compasso, o mesmo revisor acrescenta o sinal de quiãlteras nas três notas de semicolcheias das duas mãos.

No compasso 25 (primeiro tempo), falta a indicação *f*.

Exemplo 37



("Fac-simile" - comp. 25)

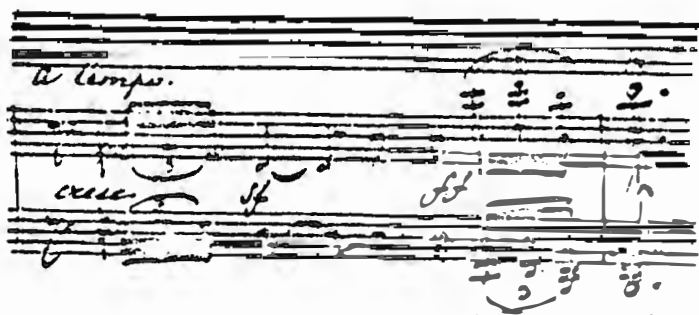


("Verlag von A.J.B" - comp. 25)

No compasso 26 (cabeça do segundo tempo), na mão direita, falta o bemol na nota *dó*.

No compasso 28, anacruse do compasso 29, a última nota dos grupos de oitavas em quiãlteras, das duas mãos em uníssonos, encontra-se "*dó*" enquanto no "fac-simile" a oitava é de "*si*".

Exemplo 38



("Fac-simile" - comp. 28)



("Verlag von A.J.B" - comp. 28)

7. W. Bessel e Cie. Éditeurs, Paris - Coincidentemente, observam-se as mesmas alterações com relação ao "fac-simile" ocorridas na edição anterior.

Falta a palavra grave-enérgico no início da peça bem como Andantino no compasso 9.

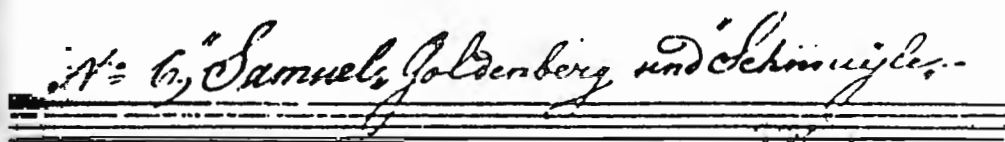
No compasso 25 (primeiro tempo), falta a indicação *f* e, no 26 (segundo tempo), na mão direita, falta o bemol na nota "dó".

A respeito do final do primeiro compasso, também se encontra, nesta edição, o acréscimo do sinal de quiáleras sobre as três semicolcheias das duas mãos.

As duas oitavas (das duas mãos) do compasso 28 estão grafadas como "dó" (no "fac-simile" encontram-se oitavas de si).

8. Ricordi Americana, Buenos Aires - A edição traz título diferente do "fac-simile" e o revisor Alfredo Casella faz uma explicação no rodapé.

Exemplo 39



("Fac-simile" - página 12)

6. Deux juifs polonais, l'un riche et l'autre pauvre "

("Ricordi Americana" - página 14)

4) O título "Samuel Goldenberg e Schmuyle,, que se vê em todas as edições, não existe no original e deve ter sido um acréscimo de mau gosto de algum crítico.

(página 14)

No final do compasso 1, o revisor Casella acrescenta o sinal de quiãlteras sobre as semicolcheias das duas mãos. As repetições de Andantino, do compasso 9 em diante, são feitas por extenso e não com o sinal de repetição de Mussorgsky.

O revisor Alfredo Casella sugere dedilhado, pedal e acrescenta dinâmica.

No compasso 9, não se encontra a expressão "Andan-


tino" que existe no original. No compasso 25, não há indicação "f" e, no início do compasso 27, não há indicação p.

No penúltimo compasso, a edição coincide com o original e traz comentário a respeito.

Dar o maior realce "psicológico,, ao convencionalismo e arrogância do judeu "rico,, como também a manha e lamentos do "pobre,,.

Note-se no penúltimo compasso a correção de um celebre erro que se encontra em todas

as outras edições:



(página 14)

9. Carisch S.p.A., Milano - A edição usa título diferente do original e traz explicação a esse respeito.

6. DUÈ EBREI POLACCHI, L'UNO RICCO E L'ALTRO POVERO^{a)}

(página 22)

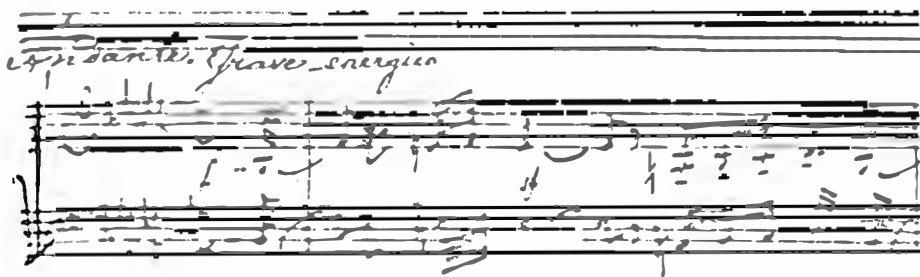
Due ebrei polacchi: l'uno ricco e l'altro povero.

a) Ci sfuggono le intenzioni «umoristiche» che alcuni commentatori dell'opera musorgskijana hanno voluto vedere in questo pezzo. Il quale, a parer nostro, non è meno tragico nel trionfo declamato del ricco che nel piagnucoloso lamento del povero. (Nella pur così corretta edizione del Kreutz è conservato il titolo dell'ed. Rimskij-Korsakov «Samuel Goldenberg e Schmuyle».)

(página 22)

A respeito das diferenças rítmicas encontradas no final do compasso 1 e em outros, em relação ao original, o revisor coloca sinal de $\overbrace{3}$ e modifica o valor das figuras colocando abaixo uma explicação.

Exemplo 40



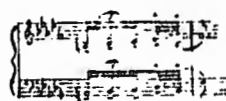
("Fac-simile" - comp. 1)

Andante. Grave-energico (♩ = 50-52)



("Carisch" S.p.A" - comp. 1).

b) L'errore seguente, verosimilmente dell'autografo, è sfuggito persino al minuzioso esame di Paul Lamm. Risulta corretto, viceversa, nell'interpretazione orchestrale di Ravel; ma nelle edizioni pianistiche — a quanto mi risulta — soltanto Alfred Kreutz l'ha rettificato.



(página 22)

O revisor acrescenta dinâmica, pedal e sugere dedilhados e andamento (♩ = 50-52). As repetições do Andantino são feitas por extenso. Nota-se a falta de algumas indicações de dinâmica.

No compasso 9 e análogo 11, do Andantino, não se vê o "mf". No compasso 13 e análogo 15, não se vê o p. No compasso 25, falta o "f" e, no compasso 27, não há o "p".

Interessante transcrever a observação do revisor Luigi Dallapiccola sobre a anacruse do compasso 26. O revisor diz que nas edições conhecidas por ele dos revisores Paul Lamm e Alfred Kreutz há uma nota "fã" a mais na linha do tenor.

Serão colocados, logo abaixo, o comentário do revisor e as edições Russa e International (revisadas por Paul Lamm) e a edição Schott (revisada por Alfred Kreutz) onde não se encontra o mencionado por L. Dallapiccola.

A) Così nell'edizione Lamm (e in quella di Kreutz) Le altre a una nota hanno la versione seguente:



(página 25)



("Edição Russa" - Rev. p/Paul Lamm - comp. 25).



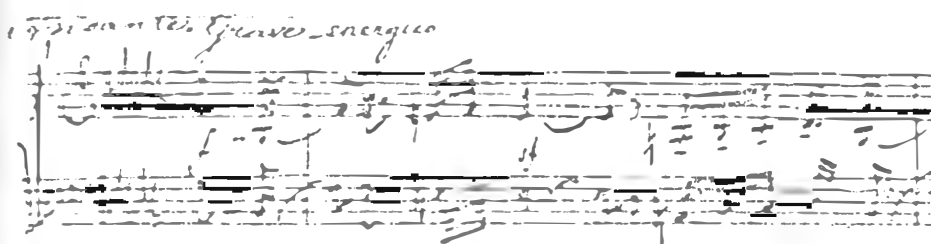
("International" - Rev.p/Paul Lamm - comp.25).



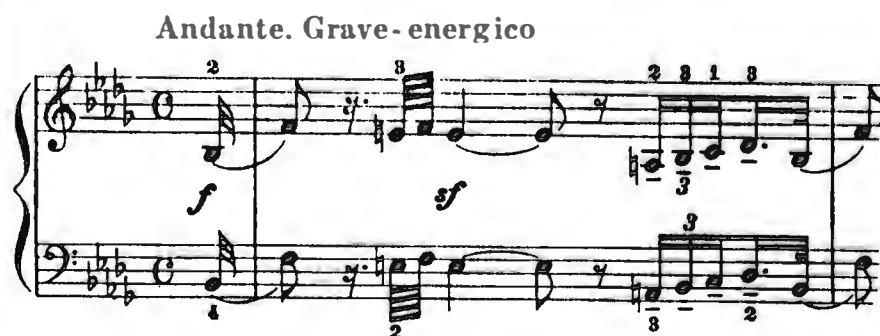
("Schott" - baseada na revisão de Alfred Kreutz)

10. Zen-on piano Library, Tokyo - No final do compasso 1, a edição acrescenta o sinal de quiãlteras sobre as notas em semicolcheias das duas mãos e modifica o valor das figuras das notas da seguinte maneira.

Exemplo 41



("Fac-simile" - comp. 1).



("Zen-on" - comp. 1)

As repetições do Andantino são feitas por extenso. A edição traz sugestão de dedilhado.

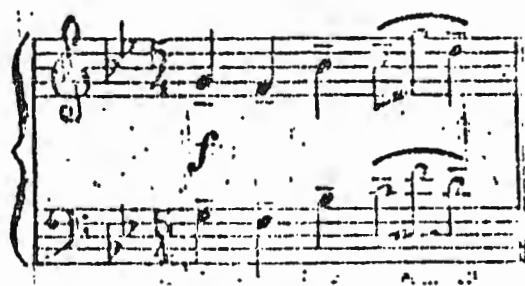
Promenade

1. Edições de Música do Estado, Moscou - Nesta edição, encontra-se a dinâmica "f" no compasso 1.

Exemplo 42



("Fac-simile" - comp. 1)



("Edição Russa" - comp. 1)

No último tempo do compasso 24, a oitava da mão esquerda é de "si b" no "fac-simile" enquanto que nesta edição encontra-se "ré" e "si b".

Exemplo 43



("Fac-simile" - comp. 24)



("Edição Russa" - comp. 24)

2. International Music Company, N.Y. - No primeiro compasso, a edição acrescenta a indicação f. Há sugestão de

andamento ♩ = 104. No compasso 24 (5º tempo), na mão esquerda, encontra-se as notas "ré" e "si b", ao passo que no "fac-simile" existe oitava de "si b". (Vide exemplo nº da página).

3. G. Schirmer, N.Y. - A edição acrescenta a dinâmica "f" no primeiro compasso.

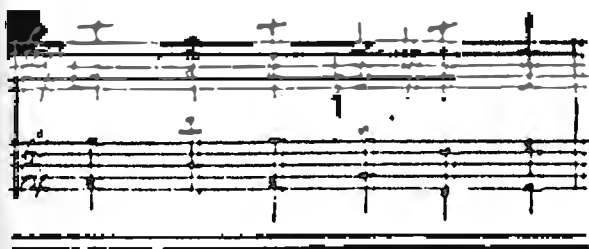
Falta a expressão "attacca" no final da peça.

4. Urtext Edition, Wien - Idêntica ao original.

5. Schott, Mainz - A edição traz sugestão de dedilhados e no compasso 1 acrescenta a dinâmica "f".

6. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig - No compasso 15 (4º tempo), na oitava da mão esquerda, encontra-se oitava de sol sendo que no "fac-simile" esta oitava é de "si bemol".

Exemplo 44



("Fac-simile" - comp. 15)



("Verlag von A.J.B." - comp. 15).

Falta a palavra "attacca" no final da peça.

7. W. Bessel e Cie. Editeurs, Paris - Nesta edição, no compasso 15 (4º tempo) na mão esquerda, acha-se a oitava de sol e, no original, acha-se a oitava de si bemol.

No final da peça, não há a indicação "attacca".

8. Ricordi Americana, Buenos Aires - O revisor Alfredo Casella acrescenta f no primeiro compasso e sugere pedal. No quarto tempo do compasso 15 (mão esquerda), encontra-se oitava de sol em lugar de si bemol do "fac-simile". O referido revisor, no final da peça, faz uma observação a respeito do original.

Exemplo 45



("Fac-simile" - comp. 15)



("Ricordi Americana" comp. 15)


b) Original: , evidentemente erroneo.

(página 16)

Falta a expressão "attacca" no final desta peça.

9. Carisch S.p.A., Milano - O revisor Luigi Dalla-piccola acrescenta várias dinâmicas, sugere pedal, dedilhado, acentos e andamento (♩ = 88).

No compasso 15, quarto tempo da mão esquerda, encontra-se a oitava de sol (no "fac-simile" é oitava de si bemol) e, no rodapé, há uma explicação a respeito.

b) Nell'edizione Lamm , che Casella considera «evidentemente erroneo». Si paragoni questa battuta alla quattordicesima della prima *Passeggiata* per convincersene.
c) Il pedale potrà venire impiegato soltanto quando sarà avanita anche la più lieve risonanza dell'accordo precedente.

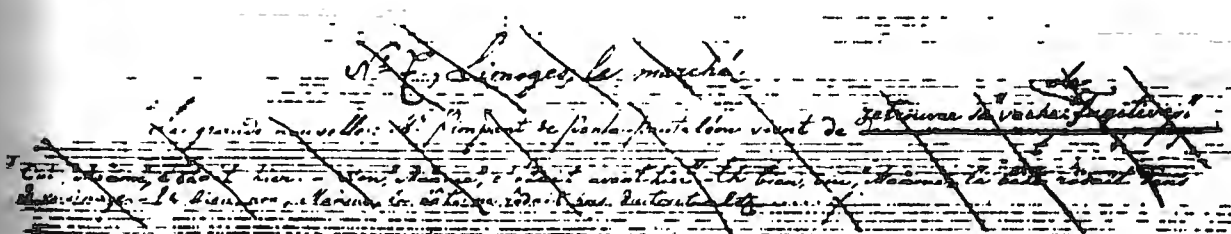
("Carisch S.p.A." - página 26)

Não há a palavra "attacca" no final da peça.

10. Zen-on piano Library, Tokyo - No primeiro compasso, a edição acrescenta a dinâmica "f".

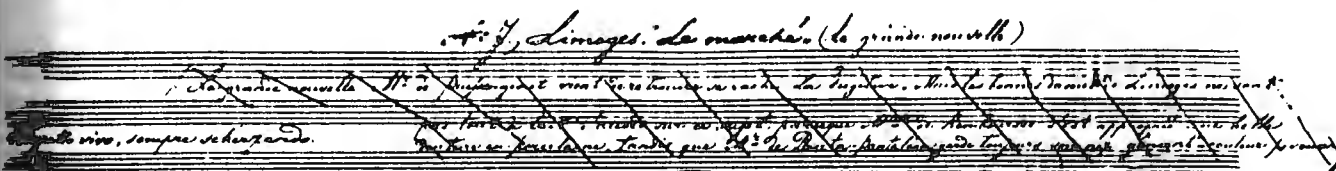
Durante toda peça, existe sugestão de dedilhado.

Logo após a Promenade, antes da peça número sete "Limoges", encontra-se, no original, um texto literário escrito em francês e riscado por Mussorgsky.



("Fac-simile" - página 14)

Na página seguinte, encontra-se o título da peça número 7 e outro texto, também em francês, igualmente riscado por ele.



("Fac-simile" - página 15)

Nº 7 Limoges. "Le Marché" (La grande nouvelle).

1. Edições de Música do Estado, Moscou A edição traz, no rodapé, os dois textos originais de Mussorgsky (francês e russo), um deles logo após o final da Promenade (página 24) e outro no início da peça número 7 (página 25).

Nos compassos 5 e 7 e nos análogos 30 e 32, os "sf" estão fora de posição.

Exemplo 46



("Fac-simile" - comp. 5).

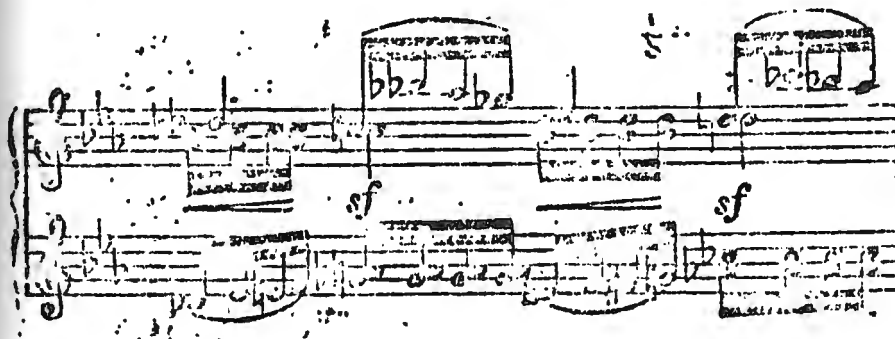


("Edição Russa" - comp. 5)



("Fac-simile" - comp. 7)

cont. exemplo 46

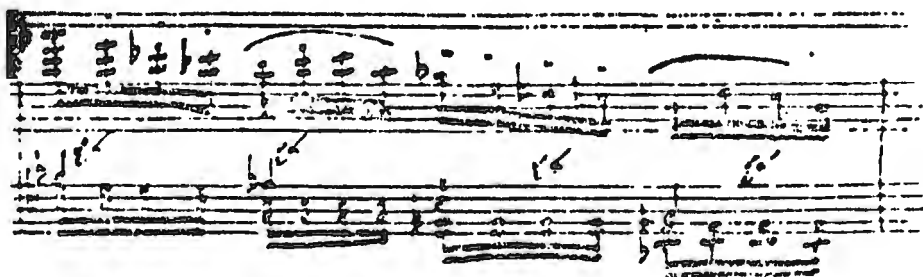


("Edição Russa" - comp. 7)

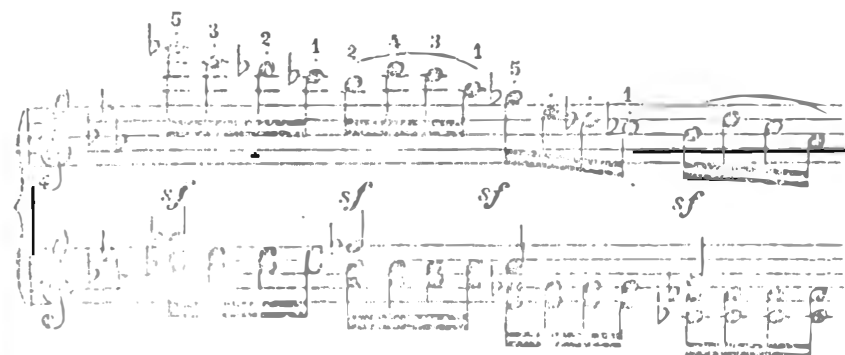
2. International Music Company, N.Y. - O título difere do original pois falta "La grande Nouvelle". A edição não cita o texto literário de Mussorgsky.

O revisor sugere andamento $\text{♩} = 120$. Em alguns compassos (5, 7, 30, 32), a edição colocou "sf" em local diferente.

Exemplo 47



("Fac-simile" - comp. 30)



("International" - comp. 30)

cont. exemplo 47



("Fac-simile" - comp. 32)



("International" - comp. 32)

No compasso 31 (4º tempo), a edição coloca **f** e no "fac-simile" acha-se "**sf**".

Exemplo 48



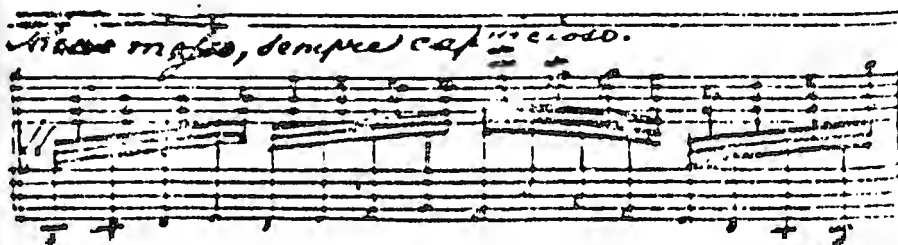
("Fac-simile" - comp. 31)



("International" - comp. 31)

No "meno mosso, sempre capriccioso", compasso 37, no 3º acorde da mão direita do primeiro grupo de fusas, falta a nota "mi"

Exemplo 49



("Fac-simile" - comp. 37)'

Meno mosso, sempre capriccioso



("International" - comp. 37)

3. G. Schirmer, N.Y. - O título difere do original pois falta "La grande Nouvelle".

A edição não comenta nada sobre o texto literário de Mussorgsky.

Nos compassos 5, 7, 30 e 32, os "sf" estão em lugar diferente do original. No compasso 31 (4º tempo), a edição coloca "f" em lugar de "sf". No final da peça, falta a expressão "attacca".

4. Urtext Edition, Wien - Idêntica ao original.

No final da edição, nas Notas Críticas, encontram-se os dois textos literários de Mussorgsky.

5. Schott, Mainz - Falta, no título, "La grande nouvelle". Não traz nenhum texto de Mussorgsky.

Nos compassos 5, 7, 30 e 32, os "**sf**" estão em lugar diferente do "fac-simile". No compasso 31, no 4º tempo, encontra-se "**f**" em vez de "**sf**"

6. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig - Falta no título "La grande nouvelle".

Não cita os textos literários de Mussorgsky. O revisor Otto Singer sugere vários dedilhados.

No compasso 3 e no seu análogo 28, falta um "**sf**" na cabeça do terceiro tempo.

Exemplo 50



("Fac-simile" - comp. 3)



("Verlag von A.J.B." - comp. 3)

No compasso 5 (2º e 4º tempos), os "sf" estão deslocados. No compasso 37, no "Meno Mosso", no terceiro acorde do primeiro grupo, falta a nota "mi".

7. W. Bessel e Cie. Éditeurs, Paris - No título, não se acha "La grande nouvelle" nem os textos de Mussorgsky.

No compasso 28, falta um "sf" na cabeça do terceiro tempo. No compasso 37, falta a nota "mi" no acorde do primeiro grupo de fusas.

8. Ricordi Americana, Buenos Aires - No rodapé, encontra-se uma explicação a respeito do texto de Mussorgsky.

O revisor Alfredo Casella acrescenta dedilhados em toda a peça.

No compasso 28, falta um "sf" na cabeça do terceiro tempo. No compasso 32 (4º tempo), o "sf" está deslocado.

No compasso 37 ("Meno Mosso"), falta a nota "mi" no terceiro acorde do primeiro grupo de fusas.

Casella, paralelamente, reescreve a peça sugerindo uma forma facilitada de execução sem o virtuosismo do original.

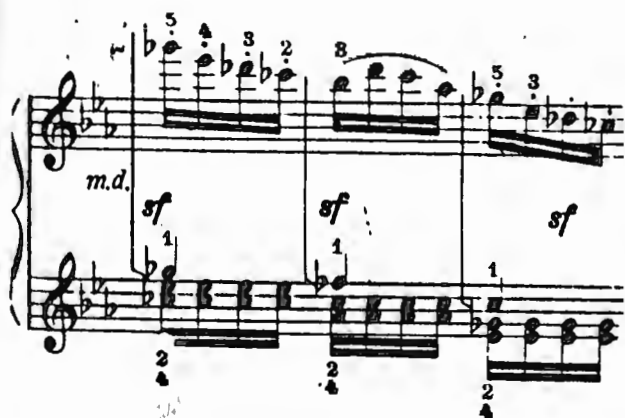
9. Carisch S.p.A., Milano - Não se encontram, no título, "La grande nouvelle" e nem os textos literários de Mussorgsky. O revisor Luigi Dallapiccola sugere andamento inicial $\bullet = 100$ chegando $\bullet = 104$ a 108 e dedilhados. Acrescenta dinâmica, acentos e pedal.

No compasso 5, encontram-se os "sf" numa disposição diferente do "fac-simile".

Exemplo 51



("Fac-simile" - comp. 5)



("Carisch S.p.A." - comp. 5)

A edição traz comentários sobre outras edições cujos revisores apresentaram formas alternativas de execução para amenisar as dificuldades técnicas desta peça.

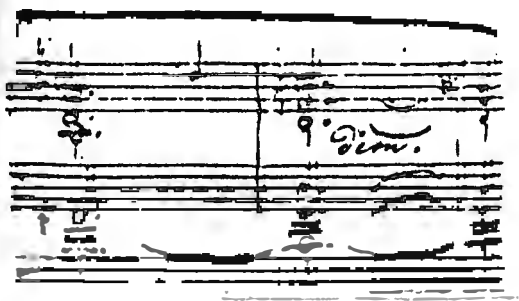
10. Zen-on piano Library, Tokyo - No título, falta "La grande nouvelle".

Nos compassos 5, 7, 30 e 32, os "sf" estão em lugar diferente do "fac-simile". A edição traz sugestão de dedilhado.

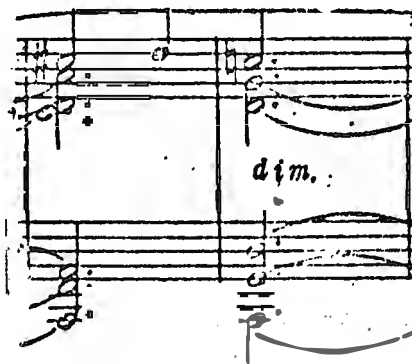
Nº 8 "Catacombae" (Sepulcrum romanum)

1. Edições de Música do Estado, Moscou - No compasso 20 para o 21, a nota mais grave do acorde (lá) não está ligada ao outro "lá" do compasso seguinte como no "fac-simile". Essa diferença em relação ao original encontra-se também nas edições: International, Schirmer, Urtext Edition, Schott e Zen-on.

Exemplo 52



("Fac-simile" - comp. 20 e 21)



("Edição russa outras citadas - comp. 20 e 21)

2. International Music Company, N.Y. - A edição sugere andamento $\bullet = 57$ (interessante observar que no Metrô nomo de Maelzel não existe a marcação 57).

No compasso 10, não a indicação "dim".

Exemplo 53



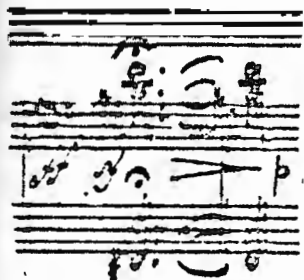
("Fac-simile" - comp. 10 e 11)



("International" comp. 10 e 11)

Em relação ao compasso 20-21, ver o exemplo nº 52, da página 70. No penúltimo compasso (29), falta o "**sf**".

Exemplo 54



("Fac-simile" -
comp. 29)



("International"
comp. 29 e 30)

3. G. Schirmer, N.Y. - Não traz a expressão "attacca" no final da peça. Em relação ao compasso 20-21, ver o exemplo nº 52, da página 70.

4. Urtext Edition, Wien - A única diferença observada já foi citada no início da análise desta peça.

Em relação ao compasso 20-21, ver o exemplo nº 52, da página 70.

5. Schott, Mainz - A única diferença observada já foi citada no início desta peça (exemplo nº 52, página 70).

6. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig - No compasso 10, falta o "**dim**" e no penúltimo compasso falta o "**sf**".

Não há a palavra "attacca" no final. Nesta edição e nas três seguintes (W. Bessel, Ricordi e Carisch), encontra-se uma diferença no compasso 12: na oitava de sol da mão esquerda, está acrescentada a nota "**si**".

Exemplo 55



("Fac-simile"
comp. 12)



("Verlag von A.J.B."
comp. 12)

7. W. Bessel e Cie. Éditeurs, Paris - No compasso 10, falta o "**dim**" e, no penúltimo compasso, falta o "**sf**". No final da peça, não aparece a expressão "**attacca**". Em relação ao compasso 12, ver o exemplo nº 55.

8. Ricordi Americana, Buenos Aires - No compasso 10, falta o "**dim**" e, no penúltimo compasso, falta o "**sf**".

No final da peça, não aparece o "**attacca**".

Quanto ao compasso 12, ver o exemplo nº 55.

9. Carisch S.p.A., Milano - O revisor Luigi Dalla-piccola sugere andamento ♩ = 84-88, dedilhado e pedal.

No compasso 10, falta o "**dim**" e no penúltimo o "**sf**". Não há o termo "**attacca**" no final. Em relação ao compasso 12, ver o exemplo nº 55.

10. Zen-on piano Library, Tokyo - A única diferença observada já foi citada no início da análise desta peça (exemplo nº 52, página nº 70).

Não há Título no Original

{Cum Mortuis in lingua mortua}

Antes do início desta peça, existe uma anotação escrita em russo por Mussorgsky e um texto na margem. De todas as edições analisadas, só a Edição Russa e a Urtext Edition de Viena trazem este texto; na edição russa está em russo havendo tradução para o francês enquanto na Urtext Edition está traduzido para o alemão e inglês.

A referida anotação de Mussorgsky foi considerada, pela maioria das edições, como título dessa peça:

*) Перед этим номером в автографе имеется следующая заметка Муссоргского на русском языке.
Devant ce numéro dans l'autographe il y a la remarque suivante de Moussorgsky (en russe): ...

Латинский текст: с мертвыми на мертвом языке.
Ладно бы латинский текст: творческий дух умершего
Гартмана подет меня к черепам, взывает к ним, чере
па тихо зашевелились.

Texte latin: avec les morts en langue morte. Un texte
latin serait bon: l'âme créatrice de Hartmann me conduit
aux crânes, m'appelle près d'eux, les crânes s'illuminent
doucement.

12024

("Edição Russa" - página 30)

1. Edições de Música do Estado, Moscou - Interessante notar que a edição não coloca fórmula de compasso.

Exemplo 56



("Fac-simile" - comp. 1)



("Edição russa" - comp. 1)

Encontra-se sugestão de pedal nos compassos 12,14 e 19.

2. International Music Company, N.Y. - Idêntica ao "fac-simile".

3. G. Schirmer, N.Y. - Do compasso 11 até o final, esta edição e outras (Edição russa, Schott, Urtext Edition, Zen-on) preferem escrever o trecho em três pautas).

Exemplo 57



("Fac-simile" - comp. 11)



("G. Schirmer e outras edições citadas"-comp. 11).

4. Urtext Edition, Wien - Idêntica ao "fac-simile".

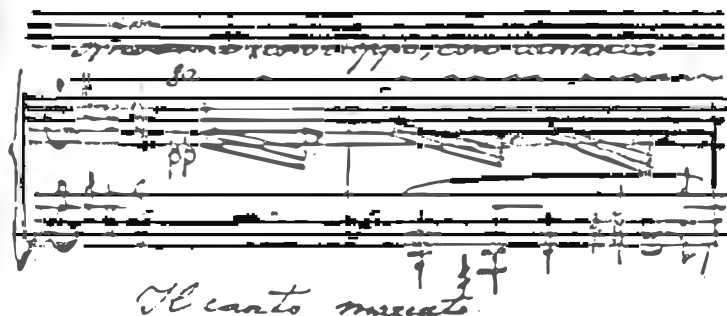
5. Schott, Mainz - O revisor Alfred Kreutz sugere de dilhados e coloca pedal nos compassos 12, 14 e 19.

6. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig - Otto Singer sugere pedal em vários compassos. Não se encontra, no compasso 11, o termo "tranquillo" nem o "ritardando e perdendo si" dos compassos 15 e 16.

7. W. Bessel e Cie. Éditeurs, Paris - Idêntica ao "fac-simile".

8. Ricordi Americana, Buenos Aires - No início da peça, o revisor Alfredo Casella coloca fórmula de compasso 3/4 e no primeiro compasso 6/4.

Exemplo 58



("Fac-Simile" - comp. 1)



("Edição Ricordi Americana"- comp. 1)

Durante toda a peça, observa-se sugestão de pedal.

9. Carisch S.p.A., Milano - O revisor Luigi Dallapiccola sugere andamento ♩ = 69, pedal, dinâmica e dedilhados.

10. Zen-On piano Library, Tokyo - A edição traz sugestão de dedilhado e coloca pedal nos compassos 12, 14 e 19.

Nº 9 {La cabane sur des pattes de poule}
(Baba-Yaga)

No original, o título está em russo, a saber:

А. С. Усманов на Кирбичах кофкаль.
(.Бадн-Иа")

("Fac-simile" - página 18)

De todas as edições analisadas, só as edições russa e Urtext de Viena é que comentam e trazem um trecho que foi escrito e depois encoberto pelo próprio Mussorgsky. É interessante reproduzir aqui este trecho que aparece depois do compasso 122.

Mussorgsky originally followed this with the bars given below, which were subsequently deleted in ink and pasted over:



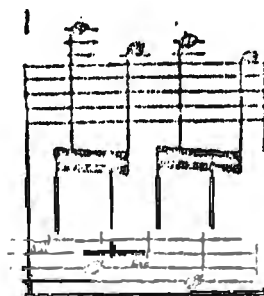
("Urtext Edition" - página XVII)

1. Edições de Música do Estado, Moscou - No compasso 77, não se encontra o bemol na nota "mi" das duas mãos.

Exemplo 59



("Fac-simile" - comp. 77)



("Edição Russa" - comp. 77)

No compasso 109, falta a indicação de pedal.

Exemplo 60



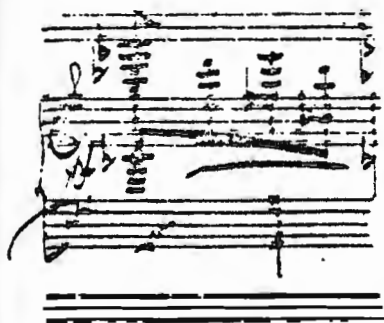
("Fac-simile" -
comp. 109)



("Edição russa" -
comp. 109)

No compasso 155, encontra-se o primeiro acorde, diferente do original.

Exemplo 61



("Fac-simile"
comp. 155)



("Edição russa"
comp. 155)

Nos compassos 163 e 164, falta uma linha suplementar na primeira nota da mão esquerda, dando a impressão de ser um "sol bemol" em vez de "si bemol".

Exemplo 62



("Fac-simile" - comp. 163 e 164)



("Edição russa" - comp. 163 e 164)

2. International Music Company, N.Y.- A edição traz as seguintes sugestões de andamento:

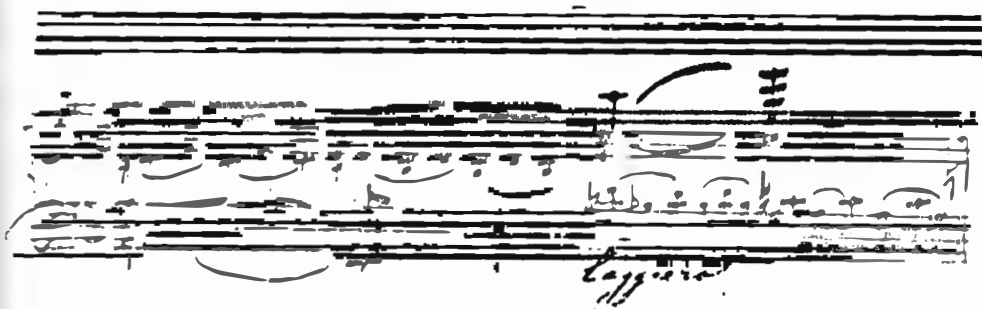
Allegro con brio, feroce ♩ = 120

Andante mosso ♩ = 72

Allegro molto ♩ = 120

No compasso 77, falta o bemol na nota "mi" das duas mãos. No compasso 104, não há o termo "Leggiero".

Exemplo 63



("Fac-simile" - comp. 104)

cont. do exemplo 63



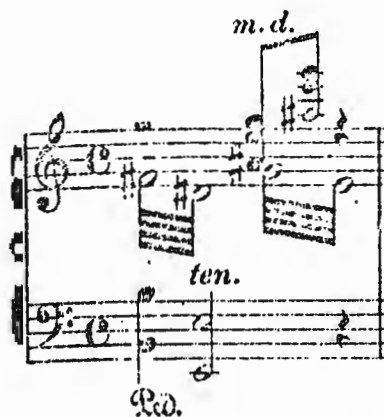
("International" - comp. 104)

Nos compassos 108, 109, 112 e 113, nos acordes do segundo tempo, a edição traz a indicação "m^d" ao passo que o original traz "ms".

Exemplo 64



("Fac-simile" - comp.
112)



("International" -
comp. 112)

No compasso 155, o primeiro acorde da mão direita, difere do "fac-simile" conforme já foi observado na análise da edição anterior (vide exemplo nº 61 página nº 77).

No compasso 163, encontra-se no primeiro tempo da mão esquerda, a nota sol bemol e no "fac-simile" a nota é

"si bemol" (vide exemplo nº 62, página nº 78).

No trecho final, o compasso 203 está diferente do original, quanto a disposição das oitavas.

Exemplo 65



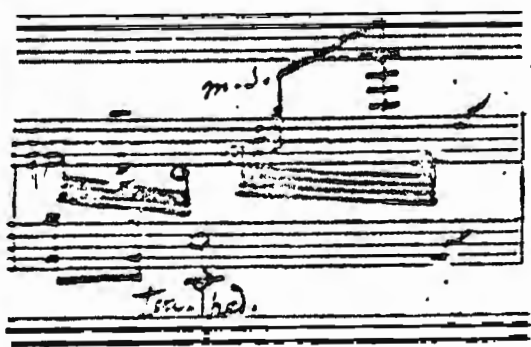
("Fac-simile" - comp. 203)



("International" comp. 203)

3. G. Schirmer, N.Y. - Nos compassos 108, 109, 112 e 113, falta a indicação de pedal e, também, a indicação "ms" nos acordes do segundo tempo.

Exemplo 66



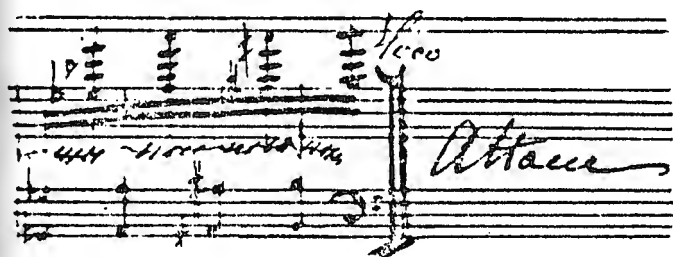
("Fac-simile" - comp. 113)



("G. Schirmer" - comp. 113)

No final da peça, a edição não traz a expressão "attacca".

Exemplo 67



("Fac-simile" - comp. 211)



("G. Schirmer" - comp. 211)

4. Urtext Edition, Wien - Idêntica ao original.

5. Schott, Mainz - O revisor Alfred Kreutz sugere vários dedilhados e acrescenta dinâmica.

6. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig - O revisor Otto Singer acrescenta indicação de pedal e alguns dedilhados.

No compasso 74, e no seu análogo 186, aparece um grupo de quatro semicolcheias antes da oitava de "lá bemol" que não existe no "fac-simile".

Exemplo 68



("Fac-simile" comp. 74)



("Verlag von A.J.B." comp. 74).

No compasso 104, não há a indicação "Leggiero".

O compasso 203 difere do original, como já foi mostrado, anteriormente, na análise da edição International.

7. W. Bessel e Cie. Éditeurs, Paris - Nos compassos 74 e 186, a edição acrescenta algumas notas da mesma forma como foi exemplificado na edição anterior.

No compasso 104, não existe o "Leggiero" e nos compassos 108, 109, 112 e 113, nos acordes do terceiro tempo da clave de sol, aparece a indicação "md" e no "fac-simile" acha-se "ms".

O compasso 203, no final da peça, está diferente do original (ver exemplo nº 65, página 80).

8. Ricordi Americana, Buenos Aires - O revisor Alfredo Casella acrescenta dinâmicas, sugere pedal, dedilhados e formas facilitadas de execução em alguns trechos como nos compassos 43 a 74 e nos seus análogos 145 a 186.

A respeito dos compassos 74 e 186, o revisor coloca uma observação no rodapé.

a) Todas as edições trazem aqui o seguinte "al.

bilando,, do Flautin:



que

evidentemente deve ter sido acrescido por Rim-
skij - Korsakov.

(página 25)

No compasso 104, a edição não coloca o "Leggiero" e no final da peça, o compasso 203 difere do "fac-simile" como

já foi mostrado na análise de edições anteriores.

9. Carisch S.p.A., Milano - O revisor Luigi Dalla-piccola sugere os seguintes andamentos:

Allegro con brio, feroce  = 144

Andante mosso  = 72


Allegro molto  = 144

Encontram-se muitas sugestões de pedal, dedilhado, dinâmica e acentos.

O revisor traz uma explicação sobre os compassos 74 e 186 semelhantes à edição anterior de Casella.

No compasso 104, não existe a indicação "Leggiero".

O revisor faz comentário a respeito do acorde da mão direita do compasso 155.

mi Nell'edizione Lamm si legge:  Casella, giustamente, considera questo un errore di stampa. Se l'autografo presentasse per davvero questa versione, così diversa da quella incontrata alla batt. 43, il Lamm l'avrebbe senza dubbio segnalato. (Cfr. Nota di In Gnamus).

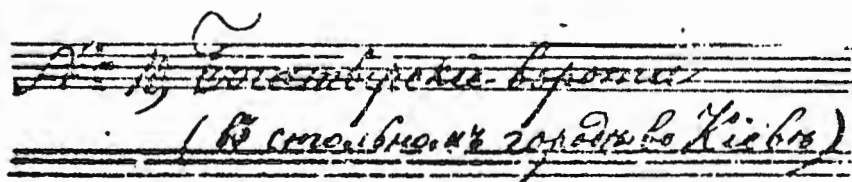
(página 41)

O compasso 203, desta edição, difere do "Fac-simile" como já foi observado em algumas edições anteriores (ver exemplo nº 65, página 80).

10. Zen-on piano Library, Tokyo - Idêntica ao "Fac-simile" (a edição somente sugere alguns dedilhados).

Nº 10 { La Grande Porte } (Dans la capitale de Kiev)

No original, o título está em russo.



(página 22)

De todas as edições analisadas, apenas a Edição Russa e a Urtext Edition de Viena é que citam os compassos escritos por Mussorgsky e, depois, modificados por ele mesmo.

17 In MS this is followed by two deleted bars:



("Urtext Edition" - comp. 17)

47-63 47-63 An earlier version of this passage exists, later pasted over without being deleted:



(comp. 47-63)

1. Edições de Música do Estado, Moscou - No compasso 81, em lugar de "mf" encontra-se "sf".

Exemplo 69



("Fac-simile"
comp. 81)



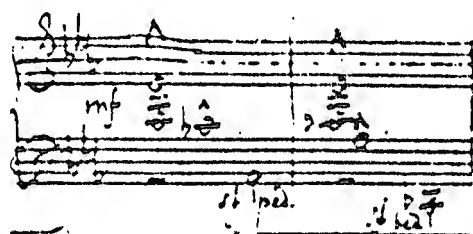
("Edição Russa"
comp. 81)

2. International Music Company, N.Y. - O revisor sugere andamento de $\text{♩} = 84$.

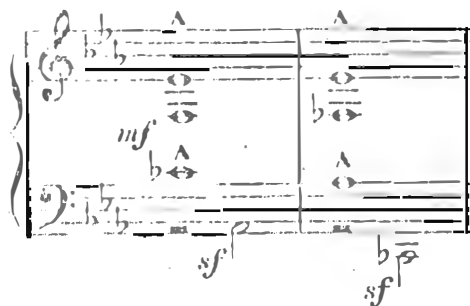
No compasso 81, observa-se o mesmo da edição anterior.

3. G. Schirmer, N.Y. - A edição não traz a indicação de pedal, colocada por Mussorgsky nos compassos 81 e 82.

Exemplo 70



("Fac-simile" - comp. 81
e 82)



("G. Schirmer - comp. 81
e 82)

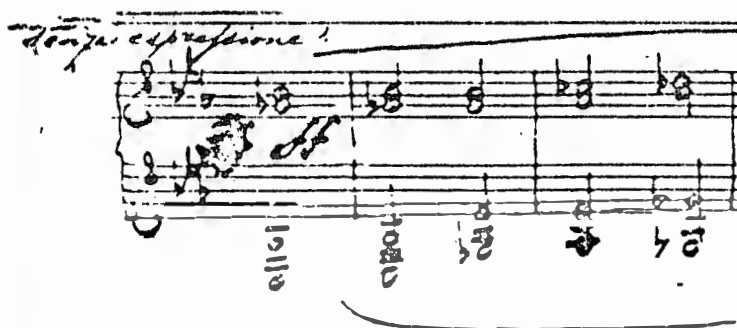
4. Urtext Edition, Wien - Idêntica ao original.

5. Schott, Mainz - O revisor Alfred Kreutz sugere vários dedilhados.

6. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig - O revisor Otto Singer sugere dedilhados, acrescenta pedal e acentos.

No compasso 64, encontra-se dinâmica diferente do "fac-simile" como também a indicação "senza espressione" modificada.

Exemplo 71



("Fac-simile" - comp. 64, 65 e 66)



("Verlag von A.J.B." -
comp. 64, 65 e 66)

No compasso 166, a edição não traz a "appogiatura" (mi b) das duas mãos.

Exemplo 72



("Fac-simile" -
comp. 166)



("Verlag von A.J.B."
comp. 166)

No compasso 170, a edição acrescenta "appoggiatura" ao acorde da mão direita e à oitava da mão esquerda.

Exemplo 73



("Fac-simile"
comp. 170)



("Verlag von A.J.B."
comp. 170)

7. W. Bessel & Cie. Éditeurs, Paris - No compasso 65, encontra-se, em lugar de "Senza Espressione", a indicação "sempre espr."

No compasso 166, faltam as "appoggiaturas" de "mi bemol" e no compasso 170 a edição acrescenta "appoggiaturas", no primeiro tempo (ver os exemplos n^{os} 72 e 73).

8. Edição Ricordi Americana, Buenos Aires - O revisor Alfredo Casella sugere pedal e dinâmica. No compasso 64, falta a indicação "senza espressione".

9. Carisch S.p.A., Milano - Luigi Dallapiccola sugere andamento de ♩ = 63-64, acrescenta pedal, dedilhado, dinâmica e acentos.

No compasso 64, falta a indicação "senza espressione".

10. Zen-on piano Library, Tokyo - A edição traz sugestão de dedilhados.

Revisão Fonográfica

Nesta seção, encontram-se, comparadas diversas interpretações da obra "Quadros de Uma Exposição" de Mussorgsky.

Para aquisição do material, foi realizado o levantamento das gravações existentes no mercado como, também, foram consultados musicólogos e professores sendo que foram utilizadas várias gravações pertencentes ao acervo da autora do trabalho.

As gravações são provenientes da Europa, Estados Unidos e União Soviética e são todas baseadas na versão original para piano dos "Quadros de Uma Exposição" razão por que a transcrição editada pelo célebre pianista russo Vladimir Horowitz não será incluída nesta análise.

Das quatorze gravações adquiridas, foram selecionadas oito e seus intérpretes estão relacionados a seguir por ordem alfabética:

- . Ashkenazy, Vladimir
- . Berman, Lazar
- . Beroff, Michel
- . Brendel, Alfred
- . Jandó, Jenő
- . Katchen, Julius
- . Ousset, Cécile
- . Richter, Sviatoslav

Ashkenazy, Vladimir

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo, senza
allegreza, ma poco sostenuto)

O andamento do pianista é de, aproximadamente,
♩ = 96.

O tema é exposto com bastante sobriedade, de forma imponente. Fica nítida, nos dois primeiros compassos, a execução do fraseado escrito por Mussorgsky. O pedal é trocado por semínimas. A sonoridade é forte e cheia no compasso 9 e diminui para crescer aos poucos nos demais compassos. No compasso 12, o pianista realça a modulação.

Nos compassos 10 e 13, os acordes são executados separadamente.

Nos compassos 14 e 15, as oitavas da mão esquerda dão ao ouvinte a idéia de movimento pendular.

Do compasso 14 até o 16, diminui a intensidade para crescer até a reentrada do tema no compasso 21 onde um pequeno "ritardando" mostra bem o "mi" natural do acorde da mão direita.

Do compasso 21 até o final, observa-se um "allargando" proporcional.

O pianista não começa a Promenade muito forte para poder crescer bastante até o final. Fica clara a idéia de, cada vez mais tornar a intensidade mais forte bem como a sonoridade mais cheia, encorpada.

Nº 1 "Gnomus"

(sempre vivo)

O andamento escolhido pelo pianista não é muito rápido.

No trecho que vai do compasso 19 ao 28, a dinâmica é "piano" sendo que na repetição do trecho além de piano o pianista utiliza o pedal "una corda".

No compasso 38, onde há a indicação "poco meno mosso, pesante", a sonoridade é velada e de caráter misterioso. No compasso 44 (4º tempo) o executante toca oitava de fá na mão direita. O trecho do compasso 60 ao 71 é executado com bastante pedal resultando num efeito sonoro. Nos compassos 88 e 89, o trinado da mão esquerda é tocado de forma contínua mantendo as mesmas notas.

[Promenade]

(Moderato comodo assai e con delicatezza)

O andamento escolhido é de, aproximadamente, $\text{♩} = 88$.

O pianista coloca o pedal "una corda" nesta peça.

A interpretação é bem refinada sendo que mantém uma dinâmica bem suave. Entre os compassos 4 e 5 e principalmente entre os 8 e 9, faz uma pequena respiração para tocar novamente o tema. Nos compassos 8 e 10, não são notados os acentos, escritos por Mussorgsky, para a mão esquerda.

Nº 2 "Il Vecchio Castello"

(Andante molto cantabile e con dolore)

O andamento escolhido pelo pianista é de, aproxi-

madamente, ♩ = 52.

Sonoridade aveludada e caráter tranqüilo durante toda a peça, com o "con dolore" bem demonstrado. São observados "rubatos" e "ritenutos" no decorrer da peça. O desenho melódico da mão esquerda, que aparece do início até o compasso 6 e em outros lugares, é sempre feito num andamento mais movido que o do tema principal da mão direita.

Em vários lugares observa-se o uso do pedal "una corda".

[Promenade]

(moderato non tanto, pesamente)

O andamento do pianista varia entre ♩ = 96 - 100.

A sonoridade encorpada, a dinâmica bem forte dando ênfase aos baixos durante toda a peça.

Nº 3 "Tuilleries"

(Dispute d'enfants après jeux)

(Allegretto non troppo, capriccioso)

O andamento escolhido é de, aproximadamente, ♩ = 138.

Nota-se bem o caráter "capriccioso" sendo que a sonoridade é suave e a dinâmica é "piano".

O início é feito com pedal "una corda".

Do compasso 14 ao 19 o trecho é executado num andamento inferior ao do início e, a partir dos compassos 20-21, o pianista retorna, aos poucos, ao tempo inicial.

Nº 4 "Bydło"

(sempre moderato, pesante)

O pianista faz um andamento aproximado de $\text{♩} = 104$. A interpretação é adequada ao caráter da peça com sonoridade possante.

Começa com a dinâmica "ff", no compasso 21 faz "piano" e cresce nos compassos seguintes; diminui no compasso 32 e cresce nos compassos 35, 36 e 37 retomando o tema no compasso 38 com "tutta forza". O pianista opta por decrescer, aos poucos, até o final em vez de fazer o "piano" do compasso 47.

[Promenade]

(Tranquillo)

O andamento oscila. O pianista inicia com $\text{♩} = 69$ e diminui o andamento no final do segundo compasso, retoma o tema no compasso 3 com $\text{♩} = 84$ para novamente diminuir o andamento no quarto compasso. Observa-se um "rallentando" no compasso 8.

Nº 5 [Ballet des poussins dans leurs coques]

Scherzino. (Vivo, leggiere)

O andamento do pianista é de, aproximadamente, $\text{♩} = 192$. O caráter de "scherzino" é bem demonstrado. A peça é tocada toda bem leve, em "piano", com a utilização do pedal "una corda". Faz um pequeno "acellerando" do compasso 18 ao 22.

Nº 6 "Samuel Goldenberg und Schmuýle"

(Andante. Grave-enérgico)

Os andamentos do pianista, nas três partes que compõem esta peça, são, aproximadamente:

. "Andante" ♩ = 50

. "Andantino" ♩ = 88

. "Andante" ♩ = 72

Estão bem caracterizados, através da interpretação, os dois judeus, um rico e outro pobre.

Durante a peça, o pianista utiliza bastante o pedal.

No "Andantino", que começa no compasso 9, Ashkenazy executa as apogiaturas e as semicolcheias com muita clareza. No compasso 17 e 18, no terceiro tempo, enfatiza o "sf" tocando o acorde subitamente forte e seco.

Utiliza o pedal durante todo o compasso 25 sem trocá-lo, prolongando o acorde em "sf" como se nele estivesse colocada a "fermata" que no entanto se encontra no tempo seguinte.

A partir do compasso 26, mostra bem o "poco rit. com dolore". Nos penúltimo e último compassos da peça, nos desenhos de semicolcheias em quiãlteras, o pianista coloca um único pedal, trocando-o apenas após a oitava de si.

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto)

Observa-se o mesmo procedimento já citado na Promenade do início da obra.

No compasso 18, e até o final, o pianista faz um "allargando" progressivo.

Nº 7 *Limoges. "Le Marché"* (*La Grande Nouvelle*)

(Allegretto vivo, sempre scherzando)

O andamento do pianista gira em torno de $\text{♩} = 116$.

Ashkenazy executa os "sf", colocados por Mussorgsky, com muita precisão. Observa-se perfeita igualdade nos grupos de terças repetidas e o caráter "scherzando" é notado.

Nos compassos 22, 23 e 24, observa-se um pequeno "acellerando". A utilização de pedais mais longos nota-se durante os compassos 25 e 26.

No compasso 36, o pedal é colocado no início e permanece durante a "fermata" sobre a pausa do quarto tempo.

O "Meno Mosso", compasso 37 até 40, é executado com bastante pedal e a linha melódica da mão esquerda é ressaltada.

O pianista executa o "attaca" do final da peça emendando os sons finais e trocando o pedal só depois de tocar o acorde inicial da peça seguinte ("Catacombae").

Ashkenazy usa o recurso de bastante pedal, dando uma grande riqueza de timbres à peça.

Nº 8 "*Catacombae*"

(*Sepulcrum Romanum*)

(Largo)

Devido as "fermatas" alternadas com a divisão normal 3/4, não é possível determinar, com precisão, o andamen-

to. Pode-se afirmar que o pianista executa a peça dentro do "largo" pedido por Mussorgsky, em torno de ♩ = 54.

O caráter enigmático e amedrontador é transmitido pelo intérprete.

Os contrastes de dinâmica "ff - p" estão bem executados. No último compasso, Ashkenazy deixa o acorde soando, com pedal, até desaparecer e então faz um pequeno corte e começa a peça seguinte.

[*Cum Mortuis In lingua mortua*]

(Andante, non troppo, con lamento)

O andamento do pianista, é de, aproximadamente, ♩ = 72.

O "tremolo" é medido e levíssimo. O tema é bem demonstrado durante todo o trecho conforme a indicação da partitura "il canto marcato". No último compasso, o "tremolo" final acaba com a nota fá superior.

O caráter da peça é misterioso.

Nº 9 [*La cabane sur des pattes de poule*]

(Baba-yaga)

(Allegro con brio, feroce)

O andamento "Allegro con brio" é feito ao redor de ♩ = 176.

A sonoridade é muito potente e a interpretação de grande brilhantismo. Nota-se que todos os acentos e "sforzando" de Mussorgsky foram bem mostrados.

Do compasso 41 ao 57, diminui um pouco o andamento,

de forma sutil, prolongando sempre o primeiro acorde do primeiro tempo dos compassos 41, 45, 49 e 53. Retoma o andamento inicial no segundo tempo do compasso 57. O mesmo acontece na repetição do trecho que vai do compasso 153 ao 169. Um pequeno "ritenuto" é observado no compasso 74. Todo o trecho descendente, que compreende os compassos 75 a 85, é realizado em "stringendo". Do compasso 85 ao 88, mantém este andamento mas nos compassos 89 até 94 reduz o andamento para entrar no "Andante Mosso". Esse trecho é executado, aproximadamente, em $\text{♩} = 84$.

Possui caráter misterioso e é tocado suavemente. A partir do compasso 108, na mão direita, os "tremolos" são todos medidos. A utilização do pedal é sempre feita com o objetivo de produzir efeitos sonoros apropriados. Isto acontece desde o início do "Andamento Mosso" no desenho em quiálteras da mão direita, como nos "tremolos" do final desta parte. A dinâmica, neste trecho, permanece "piano" e leve e algumas inflexões são dadas do compasso 119 para o 120 onde faz o forte da partitura e do compasso 120 para o 121 onde opta pela dinâmica "p". Além do "diminuendo" do compasso 121 até 122, faz também um "rallentando". Na repetição da primeira parte ou seja no "Allegro Molto", o andamento é também de $\text{♩} = 76$ observando-se os mesmos procedimentos já explicados.

A respeito do pedal, nota-se o seu uso por vários compassos sem ser trocado, obtendo-se assim efeitos interessantes tanto na primeira parte como na repetição análoga do "allegro". Por exemplo, no compasso 57, as oitavas de sol ficam prolongadas até o compasso 59. O mesmo procedimento é adotado do compasso 67 ao 69, do compasso 69 ao 71 e do 71

73. Os compassos 73 - 74 são feitos com um único pedal que fica soando durante os primeiros compassos seguintes do desenho descendente onde é trocado.

Nº 10 (*La Grande Porte*)
(*Dans la Capitale de Kiev*)

(Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza)

O andamento transita em torno de $\text{♩} = 63$.

A indicação de Mussorgsky "Maestoso con grandezza" é bem descrita pelo pianista.

Nos compassos 20 e 21, faz um pequeno "allargando", retomando o tema (compasso 22) um pouco mais lento do que no começo da peça. Do compasso 30 ao 46, o trecho é tocado levemente, com muita tranquilidade e com um caráter religioso.

O tema é bem evidenciado quando está na mão esquerda ou quando passa para a direita (compassos 47 até 63).

A partir do compasso 81, o pianista deixa nítido ao ouvinte, que está se iniciando algo novo e enfatiza a idéia de movimento pendular deste trecho. Importante ressaltar que o pedal é colocado no compasso 85 e só é trocado no início do "Meno Mosso" (compasso 114).

Este uso de um grande pedal causa um efeito extremamente interessante com um timbre muito rico onde as notas (harmonia) vão se somando e sobrepondo num grande "crescendo"; sobre esta base de sons múltiplos, aparece o tema muito bem delineado (compasso 97 ao 104). No compasso 113, nos dois últimos tempos em semicolcheias da escala descendente, o pianista faz um pequeno "ritenuto" e entra no "Meno Mosso, sem-

pre Maestoso" tocando de uma forma orquestral. Do compasso 136 ao 152, Ashkenazy faz um "strettando" para depois alargar e entrar no "poco a poco rall" no compasso 156.

No compasso 162, o "allargando" não é exagerado mantendo assim o tema bem proporcionado.

De maneira geral, a peça é grandiosa, com sonoridades cheias, "fortes" poderosos sendo que o intérprete obtém, com o uso de pedal acrescido dos fortes e um ataque apropriado, um interessante efeito sonoro de órgão de tubos dando ao ouvinte a sensação de ser esta uma peça organística.

Berman, Lazar

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo; senza
allegrezza, ma poco sostenuto)

O andamento é de aproximadamente, $\text{♩} = 104$.

O tema é executado com um caráter marcial, bem grandioso e imponente. O andamento é mantido igual durante toda a peça.

Nos compassos 10 e 13, os acordes são tocados separadamente ("misurato") e no compasso 12 a modulação é bem realçada.

Durante toda a Promenade, o pianista prefere manter, quase sempre, o mesmo plano dinâmico do início com exceção de um "crescendo" nas oitavas da mão esquerda chegando

forte no compasso 21 na reentrada do tema. no quinto tempo.

Os baixos (oitavas) são muito valorizados em toda a peça. O pianista não faz nenhum "allargando" no final, mantendo sempre uma sonoridade cheia e encorpada.

Nº 1 "Gnomus"

(Sempre Vivo)

Foi feita a escolha de um andamento tranquilo.

No "poco meno mosso, pesante" do compasso 38, o pianista faz uma dinâmica bem "piano" com caráter sombrio e misterioso utilizando um timbre opaco.

No compasso 44, quarto tempo, Berman executa oitava de "fã" na mão direita. Do compasso 60 em diante opta por tocar com pouquíssimo pedal e a melodia descendente da mão direita, que vai do compasso 60 ao 65, é executada toda separada, sem nenhuma intenção de ligar as oitavas. Na mão esquerda do compasso 65 ao 71, executa também todas as oitavas separadas.

Nos compassos 70 e 71, faz um "allargando". O trinado da mão esquerda, nos compassos 88 e 89, é contínuo sendo que mantém as mesmas notas.

[Promenade]

(Moderato comodo assai e com delicatezza)

O pianista executa esta peça com andamento aproxi-

mado de $\text{♩} = 108$, com sonoridade delicada e dinâmica "piano".

Nos compassos 9 e 10, não são notados os acentos da mão esquerda.

Nº 2 "*Il Vecchio Castellò*"

(Andante molto cantabile e con dolore)

O andamento do pianista fica em torno de $\text{♩} = 56$.

A expressão "con dolore" de Mussorgsky aqui é muito bem observada por Berman. A sonoridade leve permanece por toda a peça e o caráter é misterioso. A dinâmica fica, quase sempre, em torno do "piano".

Vários "rubatos" e "ritenutos" foram observados.

[*Promenade*]

(Moderato non tanto, pesamente)

O andamento oscila entre $\text{♩} = 120 - 126$.

Dinâmica forte, sonoridade possante. O tema é mostrado com bastante clareza ora na mão direita, ora na mão esquerda como, por exemplo, nos compassos 3 e 4.

Nº 3 "*Tuilleries*"

(*Dispute d'enfants après jeux*)

(Allegretto non troppo, capriccioso)

O andamento é de, aproximadamente, $\text{♩} = 108$.

O caráter "capriccioso" está presente. A interpretação é bem transparente, muito delicada e pode-se dizer também, que o aspecto infantil da peça é bem demonstrado.

A dinâmica permanece sempre "piano".

No compasso 10, Berman faz um "ritenuto" antes de recomeçar o tema no compasso 11. Entre os compassos 13 e 14, faz uma respiração e, no compasso 26, faz um "rittardando" antes de abordar o tema no compasso 27.

Nº 4 "Bydło"

(Sempre moderato, pesante)

O andamento oscila entre $\bullet = 96 - 100$.

O pianista inicia a dinâmica conforme a partitura em "ff".

Com um toque bastante poderoso e grande sonoridade nos acordes dos baixos, dá bem o caráter "pesante". Fica bem claro, também, o "poco allargando" que é pedido por Mussorgsky a partir do compasso 38.

O pianista faz um "decrescendo" gradativo até o final da peça, ao invés de manter o "tutta forza" do compasso 38 até o "piano" pedido no compasso 47.

Durante a execução da peça, Berman faz quase sempre um apoio nos acordes da mão esquerda, nos primeiro e segundo tempos, dando assim a idéia de movimento pendular.

[*Promenade*]

(Tranquillo)

Berman segue um esquema variado de andamento, semelhante ao de Ashkenazy.

Inicia com $\bullet = 69$ e faz "rallentandos" nos finais de frase. No compasso 3, retoma o andamento $\bullet = 100$ pa-

ra depois fazer outro "rallentando" até o final.

Nº 5 [*Ballet des poussins dans leurs coques*]
Scherzino. (Vivo, leggiere)

O andamento fica em torno de $\text{♩} = 176$.

É dada uma interpretação bem tranquila da peça, com uma dinâmica "piano", bem suave, durante todo o trecho.

Nº 6 "Samuel Goldenberg und Schmuÿle"
(Andante. Grave-enérgico)

Os andamentos aproximados das três partes da peça são:

. "Andante"	$\text{♩} = 58$
. "Andantino"	$\text{♩} = 56$
. Andante"	$\text{♩} = 56$

Mediante uma interpretação rebuscada, fica evidente a caracterização do judeu rico e do pobre.

Nos compassos 17 e 18, percebe-se um "accelerando". No Andante, que começa no compasso 19, a sonoridade é poderosa numa dinâmica bem forte.

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto)

O pianista mantém a mesma interpretação da Promenade inicial.

Nº 7 *Limoges. "Le Marché"* (*La Grande Nouvelle*)

(Allegretto vivo, sempre scherzando)

O andamento aproximado do pianista é de ♩ = 116.

Berman executa a peça com leveza dando o caráter de "scherzando" como pede a partitura.

O pedal é usado com discricção. As linhas melódicas são executadas com muita ênfase onde os "sf" são executados como inflexões de frase.

No final do "Meno Mosso, sempre capriccioso", o pianista dá continuidade ao trecho iniciando, imediatamente, a peça seguinte, respeitando, assim, o "attaca".

Nº 8 *"Catacombae"*

(Sepulcrum Romanum)

(Largo)

Como já foi citado, anteriormente, o andamento está dentro do "largo" pedido pelo autor, permanecendo por volta de ♩ = 56.

Observa-se o contraste de dinâmica escrito na partitura. No compasso 21, Berman antecipa o "lã" do baixo, em "piano", como se fosse uma "apoggiatura".

O caráter sombrio está presente na interpretação do pianista. O "attacca" é respeitado.

[*Cum Mortuis in lingua Mortua*]

(Andante, non troppo, com lamento)

O andamento do pianista se aproxima de ♩ = 60.

Os "tremolos" são todos medidos, sendo que os da mão

direita são muitíssimo delicados.

O canto é bem mostrado em todo o trecho.

Toda a peça é tranqüila e misteriosa.

O acorde final da mão esquerda, no compasso 20, é executado arpejado e o "tremolo" da mão direita deste mesmo compasso é terminado com a nota "fã" inferior.

Nº 9 [*La cabane sur des pattes de poule*]

(Baba-Yaga)

(Allegro con brio, feroce)

O andamento escolhido pelo pianista não é muito rápido oscilando em torno de $\bullet = 168$ e permanece o mesmo durante o "allegro, con brio", com exceção do ritenuto do compasso 85 até o início do "andante".

Berman usa sonoridade possante, mostrando uma dinâmica forte, com pouco pedal, dando um caráter mais seco ao trecho. É colocado mais pedal no trecho que vai do compasso 41 até o primeiro tempo do compasso 57 e também nos compassos correspondentes na repetição do "Allegro con brio".

O pianista faz andamento $\bullet = 80$ no "Andante Mosso" que é todo delicado, com o desenho de quiãlteras da mão direita muito claro e com o tema em oitavas da mão esquerda tocado desligado.

Os "tremolos" dos compassos seguintes, da mão direita (semifusas), são todos medidos.

Há, também, a escolha de usar pouco pedal neste "Andante" mas a partir do compasso 116 utiliza mais pedal obtendo efeitos sonoros nos "tremolos" da mão direita.

Na repetição do "Allegro con brio" o andamento é

também de mais ou menos ♩ = 168 e os mesmos procedimentos do início são aqui observados. Na parte final, no compasso 198, o desenho de mãos alternadas, ascendentes, é feito com bastante pedal, obtendo, assim, uma mistura de harmonias e um aumento do volume de som.

A peça é tocada, em geral, com extrema naturalidade e simplicidade, sem a preocupação de ressaltar o seu caráter virtuosístico.

Nº 10 [*La Grande Porte*]

(*Dans la Capitale de Kiev*)

(Allegro alla breve. Maestoso. Con Grandezza)

O andamento adotado pelo pianista é de, aproximadamente, ♩ = 66.

Nos compassos 20 e 21, observa-se um pequeno "ritenuto" e o tema retorna, no compasso 22, um pouco mais lento que no início da peça. O trecho que se inicia no compasso 47 e vai até o 63 é tocado um pouco mais movido que o "Allegro" inicial sendo que o tema, que faz oposição às oitavas ora descendentes ora ascendentes, é bem ressaltado.

A parte seguinte da partitura, que compreende os compassos 64 a 80, o intérprete executa com a dinâmica "piano" como fez anteriormente nos compassos análogos (30 a 46) porém no "fac-simile" encontra-se a dinâmica "ff".

A partir do compasso 81, o pianista inicia com a dinâmica "f", valorizando bastante os baixos (notas graves da mão esquerda). Com a colocação de bastante pedal e um toque apropriado, Berman dá a sensação de as notas do baixo soarem

como sinos. O tema, que aparece nos acordes da mão direita entre os compassos 97 e 104, é bem salientado.

Nos quatro compassos que antecedem a escala descendente de Mi b (compassos 107, 108, 109 e 110), o pianista faz um pequeno "ritenuto" e troca o pedal só antes de começar a escala no compasso 111. O final da escala, no compasso 113 (dois últimos tempos), é feito com bastante pedal e um pequeno "rallentando".

O pianista, praticamente, começa o "Meno Mosso" emendando com os sons anteriores sem trocar o pedal e sem fazer a "fermata".

Nos compassos em quiãlteras, que começam no compasso 114, o intérprete enfatiza o tema que aparece nas notas agudas dos acordes da mão direita. No compasso 136, faz um andamento mais rápido e com dinâmica forte e no compasso 148 observa-se a diminuição de intensidade para depois crescer do compasso 152 em diante. Nos compassos 162, 163, 168 e 169, o pianista não faz as fermatas muito longas não desfigurando, assim, o tema.

Toda a interpretação da peça está de acordo com o caráter pedido por Mussorgsky sendo tocada de forma grandiosa, com sonoridades cheias e vigorosas, de forma imponente.

Beroff, Michel

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo, senza
allegrezza, ma poco sostenuto)

O andamento do pianista é de, aproximadamente, ♩ =
104.

O tema começa bem forte, principalmente nos dois primeiros compassos quando se apresenta sem a base harmônica. Nos compassos 3 e 4, o intérprete contrasta a sonoridade tocando "piano". Repete o mesmo procedimento alternando "forte" e "piano" nos compassos seguintes. Essa forma de interpretar dá a idéia do Concerto Grosso, do Barroco onde se alternam o solista ("piano") e o "tutti" ou seja a orquestra ("forte").

No compasso 12, o pianista faz um "crescendo" mostrando assim a modulação e nos compassos subsequentes executa um "crescendo" sutil chegando com uma sonoridade mais cheia na reentrada do tema, no quinto tempo do compasso 21.

Nº 1 "Gnomus"

(Sempre Vivo)

O pianista utiliza uma sonoridade possante, sempre cheia, explora bem as "fermatas" e a diferença de andamentos proposta "Sempre Vivo" / "Meno Vivo" / "Sempre Vivo", assim por diante, como também as dinâmicas contrastantes "ff"/"p"/"ff", etc.

No compasso 19, diminui o andamento fazendo o trecho

bem "forte" e "pesante". A partir do compasso 38, a música adquire um caráter misterioso. No compasso 44, último tempo da mão direita, ouve-se a oitava de "sol b" (no "fac-simile" temos oitava de "fã").

Do compasso 88 para o 89, as notas do trinado da mão esquerda são modificadas da seguinte maneira: no compasso 88, o trinado é executado com "lã" natural e "si b" e no compasso 89 com "si" dobrado b e "si" natural.

[*Promenade*]

(Moderato comodo assai e con delicatezza)

O pianista escolhe o andamento aproximado de $\bullet = 100$

Nos compassos 9 e 10, os acentos da mão esquerda são evidenciados bem como os da mão direita nos compassos 11 e 12.

Nº 2 "*Il Vecchio Castello*"

(Andante molto cantabile con dolore)

O andamento escolhido é de, aproximadamente, $\bullet = 52$.

Com uma sonoridade velada, tem-se a idéia de uma melodia longinqua sendo que a dinâmica oscila pouco, ficando quase sempre "piano", numa atmosfera suave. Alguns "rubatos" são notados durante esta peça.

No compasso 106, primeiro tempo da mão esquerda o intérprete executa o acorde arpejado.

[*Promenade*]

(Moderato non tanto, pesamente)

O andamento fica ao redor de $\bullet = 104$.

A dinâmica é forte e o tema é ressaltado onde quer que apareça, especialmente nos compassos 3 e 4 da mão esquerda.

Nº 3 "*Tuilleries*"

(Dispute d'enfants après jeux)

(Allegretto non troppo, capriccioso)

O andamento do pianista oscila entre $\bullet = 132 - 138$.

Não se observa nenhuma alteração do texto musical; o caráter é observado, a sonoridade é suave e leve e a dinâmica sempre "piano".

Nº 4 "*Bydło*"

(Sempre moderato, pesante)

O andamento é de, aproximadamente, $\bullet = 92$.

O pianista inicia a peça na dinâmica "p", contrariando a indicação "ff" e no compasso 21 decresce ainda mais. No compasso 35, começa um "crescendo" para retomar o tema, no compasso 38, com "tutta-forza" mantendo essa dinâmica até o compasso 47 quando faz o "piano" escrito no "fac-simile".

O caráter "pesante" da peça só é sentido entre os compassos 38 e 47.

{ *Promenade* }

(tranquillo)

O andamento preponderante, em toda a peça é de ♩ = 88. Ocorrem variações, por exemplo, sempre que o pianista inicia o tema e depois quando a frase termina usa o "ritenu-to". A cada retomada do tema, o andamento é mais rápido. A dinâmica é sutil, com várias inflexões durante a peça.

Nº 5 { *Ballet des poussins dans leurs coques* }

Scherzino. (Vivo, leggiere)

O andamento do pianista é de, mais ou menos, ♩ = 208. Sonoridade delicada, dinâmica "piano". Toda a peça é suave e bem rápida sendo que no trecho do "Trio", que vai do compasso 23 ao 30, Beroff faz uma pequena diminuição de andamento.

Nº 6 "Samuel Goldenberg und Schmuÿle"

(Andante. Grave-enérgico)

Os andamentos usados são, aproximadamente:

- . "Andante" ♩ = 58
- . "Andantino" ♩ = 80
- . "Andante" ♩ = 72

A caracterização do judeu rico, na primeira parte da peça, está bem delineada. O toque é bem enérgico, impo-

nente com uma dinâmica bem forte. A mudança de andamento para a segunda parte é pronunciada e o judeu pobre é bem mostrado pela interpretação.

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto)

A única mudança do pianista, na interpretação desta peça, em relação à primeira Promenade, está na escolha de um andamento mais rápido, próximo de ♩ = 112.

Nº 7 Limoges. "Le Marché" (La Grande Nouvelle)

(Allegretto vivo, sempre scherzando)

O andamento escolhido está em torno de ♩ = 112.

Os "sforzandos" são bem observados durante todo o trecho.

O pianista utiliza pouquíssimo pedal, optando por uma interpretação com acentos e acordes tocados bem secos.

O caráter "scherzando" de Mussorgsky, está presente. A linha melódica do final do trecho, que vai do compasso 37 ao 40, é bem ressaltada e é feito um grande "accelerando" e uso de bastante pedal.

Beroff executa o "attacca" indo, imediatamente, a peça seguinte.

Nº 8 "Catacombae".

(Sepulcrum Romanum)

(Largo)

As dinâmicas opostas "ff" e "p" estão bem mostradas e as "fermatas" não são muito longas.

Através de um recurso técnico pianístico, pouco usado, o intérprete obtém um efeito interessante entre os compassos 4 e 5, 6 e 7. As notas do compasso 4 são tocadas em "ff" e com pedal, o acorde da mão direita permanece preso e o pianista abaixa as teclas seguintes da oitava de **dó** sustenido, da mão esquerda, do compasso 5 mas sem percuti-las e, quando o volume sonoro diminui o suficiente, ele levanta o pedal e o acorde da mão direita, ficando, assim, só a oitava de **dó** sustenido soando em "pp".

(*Cum Mortuis in Lingua Mortua*)

(Andante, non troppo, con lamento)

O andamento está ao redor de  = 76.

O "tremolo" é medido. A sonoridade é muito delicada. No compasso 2, na voz principal do tema (mão esquerda), a nota "fã", do terceiro tempo, não é executada.

No "fac-simile", o acorde inicial do compasso 11 e 13 dura todo o compasso, respectivamente; contudo Beroff executa esse acorde, no primeiro tempo e o repete, no segundo tempo dos referidos compassos.

O "tremolo" final termina com a nota "fã" inferior.

Nº 9 [*La cabane sur des pattes de poule*](*Baba-yaga*)

(Allegro con brio, feroce)

A escolha do andamento inicial é de $\text{♩} = 176$, e, dos compassos 9 ao 16, o pianista muda para um andamento mais rápido, retornando, no compasso 17, ao andamento inicial e assim permanecendo até o final da primeira parte (Allegro).

Observa-se a utilização de bastante pedal, com poucas trocas.

O "Andante" é feito em $\text{♩} = 92$. Essa seção é executada com delicadeza mas sem o caráter misterioso observado na maioria das outras interpretações.

Os "tremolos", desse trecho são todos medidos.

Na repetição do "Allegro", o andamento é o mesmo, $\text{♩} = 176$ e não se observa nenhuma modificação.

Na parte final da peça, onde existe o desenho de mãos alternadas, Beroff utiliza bastante pedal e não faz o "poco ritenuto" que consta da partitura original (compasso 209).

Nº 1.0 [*La Grande Porte*](*Dans la Capitale de Kiev*)

(Allegro alla breve. Maestoso. Con Grandezza)

O andamento feito é de, aproximadamente, $\text{♩} = 72$.

No compasso 22, no retorno do tema em "ff", há uma queda de andamento e no trecho que compreende os compassos 47 a 63 o andamento se torna mais movido, assim como no compasso 81 o andamento é inferior ao do início da peça.

Observa-se uma interpretação interessante a partir

do compasso 85 onde os acordes da mão direita vão, aos poucos, sendo aumentados de volume até se igualarem ao forte, da mão esquerda, no compasso 97 quando o tema é bem mostrado.

O pianista deixa o mesmo pedal, dos compassos que antecedem a escala de Mi bemol até o seu final, no compasso 113, sendo que não se nota nenhum "ralentando".

A alternância rítmica do "Meno Mosso" é bem realizada e, do compasso 136 em diante, o pianista acelera o andamento.

No compasso 170, Beroff executa uma "apoggiatura" em cada mão, antecedendo o acorde (como o que ocorre nos compassos anteriores 168 e 169) sendo que no "fac-simile" não há nenhuma "apoggiatura" no compasso 170.

Os "tremolòs" da mão esquerda, nos compassos 172 e 173, duram um pouco mais do que dois tempos por compasso.

Toda a peça foi interpretada com grandes sonoridades, fortes cheios e o caráter maestoso estava presente.

Brendel, Alfred

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo, senza
allegrezza, ma poco sostenuto)

O andamento do pianista fica, aproximadamente, entre ♩ = 108 - 112 no decorrer desta peça.

O tema é apresentado "Forte" e de forma simples.

No compasso 9, o executante diminui, sutilmente, de intensidade; no compasso 12, diminui subitamente e, desta forma, mostra a modulação.

Durante toda a peça, as notas superiores das oitavas e os acordes, da mão direita, são bem timbrados. A partir do compasso 16, a sonoridade cresce e torna-se mais encorpada até o compasso 21 quando acontece a reentrada do tema.

Nº 1 "Gnomus"

(Sempre Vivo)

O pianista, durante toda a peça, faz as "fermatas" muito curtas. As repetições entre os compassos 19-28, são realizadas com dinâmicas diferentes, "f" e "p", contrariando assim a partitura original.

No compasso 36, o pianista acrescenta um dó bemol abaixo do que já está escrito na mão esquerda, formando, assim, uma oitava e no compasso 37, primeiro tempo, acrescenta uma "apoggiatura" de dó bemol antes da nota si, presente na partitura.

O pianista faz um andamento movido no trecho que começa no compasso 38, sem fazer, entretanto, a indicação "pesante". O mesmo ocorre no "Meno Mosso" do compasso 60.

No compasso 76, não faz o "piano" e, sim, opta por tocar "forte", e pouco a pouco diminui de intensidade até o compasso 84, para depois crescer até o final.

No compasso 89, Brendel não mantém o mesmo trinado do compasso anterior, ou seja, no compasso 88, o trinado é executado com as notas lá natural e si bemol, sendo que no compasso 89 muda para lá dobrado bemol e si natural.

Não são observadas grandes diferenças entre os andamentos contrastantes, pedidos por Mussorgsky.

[*Promenade*]

(Moderato comodo assai e con delicatezza)

O pinaista executa esta peça no andamento aproximado de ♩ = 100. Ouvem-se bem os acentos escritos na mão esquerda, nos compassos 9 e 10 e, também, os acentos das oitavas da mão direita nos compassos seguintes 11 e 12.

Nº 2 "*Il Vecchio Castello*"

(Andante moldo cantabile e con dolore)

O andamento escolhido é de, aproximadamente, ♩ = 48. O caráter "con dolore", a dinâmica "piano", bem como a sonoridade suave permanecem por toda a peça.

A voz do soprano (nota superior da mão direita) é bem timbrada sendo que o pianista também faz o ouvinte acompanhar, com muita clareza, a voz do tenor. O andamento torna a peça bem lenta e o tema bem "allargando".

Promenade

(Moderato non tanto, pesamente)

O andamento usado é de, aproximadamente, ♩ = 108.

O pianista dá preferência por timbrar o quinto dedo da mão direita, mesmo quando o tema está na mão esquerda (compassos 3 e 4).

Nº 13 "*Tuïlleries*"

(Dispute d'enfants après jeux)

(Allegretto non troppo, capriccioso)

O andamento está próximo de ♩ = 126. Do compasso

14 ao 19, diminui o andamento e toca "piano". No compasso 20, faz um forte súbito mantendo esta dinâmica até o compasso 24, para voltar ao "piano" no compasso 25.

O pianista faz um pequeno corte entre o final da escala da mão direita (no compasso 29) e o acorde do fim da peça (no compasso 30).

Nº 4 "Bydło"

(Sempre moderato, pesante)

O andamento do pianista é de $\bullet = 116$.

A peça é iniciada em "piano", e pouco a pouco atinge um grande crescendo nos compassos 35, 36, 37 para atacar o tema, no compasso 38, com "tutta forza". Esta dinâmica é mantida até quando, no compasso 47, passa a ser "piano". Quase não se nota o "poco allargando" da partitura.

Como em outros casos, o pianista, que opta por começar a peça em "p", só faz presente o caráter "pesante" no trecho que vai dos compassos 38 ao 47.

. { Promenade }

(tranquillo)

O andamento escolhido é de, aproximadamente $\bullet = 88$ e é mantido durante a peça e o caráter "tranquilo" está bem representado.

Nº 5 [*Ballet des poussins dans leurs coques*]

Scherzino. (Vivo, leggiero)

O andamento é de $\text{♩} = 208$.

O caráter de "scherzino" é bem delineado.

Nota-se um "accelerando", do compasso 13 ao 22 e são feitos "rubatos" nas notas com "apoggiaturas" nos compassos 31 a 38.

Na repetição da primeira parte, Brendel escolhe um andamento mais rápido do que o do início e executa um "accelerando" até o final, sem incluir a "coda" neste "accelerando".

Todas as "apoggiaturas" são executadas quase junto dos acordes, como se deles fizessem parte, porém o efeito so noro é agradável.

Nº 6 "*Samuel Goldenberg und Schmuýle*"

(Andante. Grave-energico)

O pianista faz o andamento, próximo a:

. "Andante" $\text{♩} = 56$. "Andantino" $\text{♩} = 68$. "Andante" $\text{♩} = 72$

Na primeira parte, observam-se oscilações de andamento. O judeu rico está bem caracterizado. Na parte central, o pianista executa o "andantino" com bastante pedal. No "andante", que começa no compasso 19, as oitavas da mão esquerda são tocadas de forma separada.

No final da peça, no penúltimo compasso observa-se

um "ritenuto" e no grupo de oitavas em quiãlteras toca as notas dō / rê / dō / si, contrariando a partitura que é dō/rê/si/si.

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo,
poco sostenuto)

O pianista não faz nenhuma alteração, na sua interpretação, em relação à Promenade do começo da obra.

Nº 7 Limoges. "Le Marché" (La Grande Nouvelle)

(Allegretto vivo, sempre scherzando)

O andamento do pianista está em torno de ♩ = 120.

A peça é executada virtuosisticamente, praticamente num só fôlego. Com a escolha do andamento bem rápido, observa-se um toque separado ao invés do "staccatto" da partitura.

O pianista timbra a voz superior de toda a peça, dando-lhe, assim, um realce especial.

Nos compassos 21, 22, 23 e 24, faz um discreto "affrettando".

Com exceção do "Meno mosso, sempre capriccioso" (compassos 37 a 40), o executante, de modo geral troca o pedal em cada tempo do compasso.

O caráter "scherzando" está presente e a interpretação de Brendel nos dá a sensação de um ambiente movimentado e agitado como o de um Mercado.

Nº 8 "Catacombae"
 (Sepulcrum Romanum)
 (Largo)

A partitura pede andamento "Largo" e o andamento do pianista fica em torno de $\text{♩} = 80$.

A dinâmica contrastante é bem mostrada.

As vozes centrais e superiores da peça são mais valorizadas.

O "attacca" é observado.

[*Cum Mortuis in lingua Mortua*]
 (Andante, non troppo, con lamento)

O andamento é de aproximadamente, $\text{♩} = 89$.

Os "tremolos" são todos medidos e tocados com muita suavidade.

O canto da mão esquerda é bem ressaltado.

Nos compassos 11 e 13, o acorde do primeiro tempo é semi-arpejado e repetido no quarto tempo e, nos compassos 15 e 17, o acorde do primeiro tempo é arpejado.

No final da peça (compasso 20), o "tremolo" acaba com a nota "fã" superior.

Nº 9 [*La cabane sur des pattes de poule*]
 (Baba-Yaga)
 (Allegro con brio, feroce)

O andamento aproximado de $\text{♩} = 176$ é mantido em todo o "Allegro".

No compasso 74 e no seu análogo 186, o pianista acrescenta entre as oitavas de si e lá bemol, quatro semicolcheias (ré, mi b, fá e sol) que não constam da partitura original de Mussorgsky.

No compasso 57, a oitava de sol fica sustentada pelo pedal até o compasso 60 e em alguns outros compassos esse procedimento se repete.

No final do "Allegro", compasso 75, observa-se que o desenho descendente é realizado da seguinte forma: o sinal de oitava acima, colocado por Mussorgsky somente nos compassos 75 e 76, é usado, também, pelo pianista, nos compassos 77 e 78.

O "andante mosso" é executado no andamento $\text{♩} = 84$ e quase todo em "p":

O "tremolo", a partir do compasso 108, é medido.

No compasso 120 (último tempo) e no compasso 121 (primeiro tempo), o pianista toca as duas oitavas de mi com a dinâmica "piano" (Mussorgsky escreveu "f").

A respeito do pedal, observa-se que é bastante utilizado nos grupos de quiãlteras e também nos "tremolos".

Os baixos da mão esquerda (Tema) aparecem "legato" e a indicação de Mussorgsky é de "non legato".

Na repetição do "Allegro" a interpretação é mantida como na primeira parte.

No final da peça, compassos 209, 210 e 211, não se observa o "poco ritenuto" da partitura original.

Nº 10 [*La Grande Porte*](*Dans la Capitale de Kiev*)

(Allegro alla breve. Maestoso. Con Grandezza)

O andamento do pianista se aproxima de $\text{♩} = 69$.

As "apoggiaturas", até o compasso 22, são tocadas cerradas, bem próximo dos acordes e, nesse compasso, o tema é mostrado um pouco mais lento.

No trecho entre os compassos 47 e 63, a velocidade aumenta e o tema aparece bem em contraponto com as escalas de oitavas.

Observa-se uma interessante e diferente interpretação, no trecho que compreende os compassos 81 ao 107 onde Brendel inicia com uma dinâmica "piano", valorizando os baixos, e faz uma graduação equilibrada até chegar ao "forte" no compasso 107. O pedal colocado neste compasso, permanece até o final da escala de Mi bemol (compasso 113) e não se observa nenhum "rallentando".

O "meno mosso" é executado com grandeza, o tema é bem delineado nas notas agudas dos acordes da mão direita, bem como, a alternância rítmica de quiálteras e a divisão regular.

No compasso 136, o pianista começa "piano" e cresce até o "forte" no compasso 148, onde é feita uma interpretação semelhante a dos compassos 81 a 107 já citados. No compasso 166, as "apoggiaturas" que antecedem o acorde não são feitas e, no compasso 170, a "apoggiatura" acrescentada ao acorde não existe no "fac-simile".

Toda a peça é executada com bastante pedal, resul-

tando em grande riqueza de timbre (os harmônicos estão sempre soando), o caráter "maestoso" está presente e o pianista sempre ressalta as notas agudas dando-lhes grande relevo.

Jandô, Jenô

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto)

O andamento escolhido é de ♩ = 96.

Interpretação extremamente sóbria da peça, mantendo o andamento regular até o final.

A dinâmica é sempre "f" sendo que na última entrada do tema, no 5º tempo do compasso 21, a dinâmica aumenta um pouco até o final.

O pedal é usado com muita discricção e o fraseado escrito por Mussorgsky é bem executado.

Esta é uma das interpretações da Promenade que mais transmite o "senza allegrezza" da partitura original.

Nº 1 "Gnomus"

(Sempre vivo)

O andamento escolhido é bem tranquilo sendo proporcional ao da peça anterior.

Execução didática da peça é muito detalhista, com cada aspecto de dinâmica, fraseado e acentos observados.

No compasso 44 (4º tempo), a oitava executada pela mão direita é de fá, e na partitura original temos oitava de sol.

O pedal é pouco usado e há uma preferência por sonoridades mais secas.

O final da peça (compasso 95 ao 99) é executado "non legato".

[*Promenade*]

(Moderato comodo assai e con delicatezza)

O andamento é de, aproximadamente, ♩ = 88.

Todo o trecho é tocado numa dinâmica "mp" sendo feitas algumas inflexões durante a execução.

Nos compassos 9 e 10, os acentos das notas da mão esquerda praticamente não são realizados.

A indicação "con delicatezza" é demonstrada e o pedal é usado com discrição.

Nº 2 "*Il Vecchio Castello*"

(Andantino molto cantabile e con dolore)

O andamento escolhido pelo pianista é de ♩ = 60.

O caráter tranqüilo é sentido durante toda a peça juntamente com a utilização de uma sonoridade aveludada.

Observa-se o emprego do pedal "una corda" em algumas partes, e a linha melódica superior é a mais evidenciada pelo intérprete.

Durante a execução, percebem-se pequenas inflexões de dinâmica, mostrando, assim, ao ouvinte que há sempre algum detalhe novo acontecendo no decorrer da peça.

{ *Promenade* }

(Moderato non tanto, pesamente)

O andamento fica em torno de $\text{♩} = 108$.

A sonoridade empregada é cheia com a dinâmica "f".

No final (dois últimos compassos), o pianista executa todas as notas desligadas "non legato" e o "rit" é muito discreto.

Nº 3 "*Tuilleries*"

(Dispute d'enfants après jeux)

(Allegretto non troppo, capriccioso)

O pianista faz o andamento aproximado de $\text{♩} = 116$.

A interpretação é tranqüila e graciosa, estando presente o caráter "capriccioso" pedido por Mussorgsky.

O pianista faz um "crescendo" nos compassos 8, 9, 10 e volta à dinâmica "piano" no compasso 11.

A parte central (compasso 14 ao 19) é feita num andamento um pouco menor do que o início da peça. Os compassos 20 e 21 são utilizados pelo pianista para retomar aos poucos a velocidade e chegar ao andamento inicial no compasso 22.

O fraseado ora "legato" ora "staccatto" é bem diferenciado em toda a peça.

Nº 4 "*Bydło*"

(Sempre moderato, pesante)

O andamento se aproxima de $\text{♩} = 108$.

Interpretação equilibrada e apropriada ao caráter da peça.

A sonoridade inicial é vigorosa existindo uma proporção entre a melodia e os acordes do acompanhamento.

Todas as variações de dinâmica, acentos e outras indicações da partitura, foram executadas pelo intérprete.

Jandô é extremamente cuidadoso no emprego do pedal que está adaptado ao trecho de forma quase imperceptível.

{ *Promenade* }

(tranquillo }

O andamento inicial escolhido é de ♩ = 84 aumentando depois, em alguns compassos de peça.

O caráter "tranquillo" está presente e todas as indicações de dinâmicas da partitura foram executadas. Do compasso 1 ao 4, a voz superior é bem timbrada. Nos compassos 5 e 6, a linha melódica do baixo é evidenciada pelo intérprete.

Observa-se o uso de um pouco mais de pedal nesta peça.

Nº 5 { *Ballet des poussins dans leurs coques* }

Scherzino. (Vivo, leggiere)

O andamento é de, aproximadamente, ♩ = 184.

Interpretação bem dentro do caráter "Scherzino", com uma dinâmica "piano" leve e suave.

Todas as "apoggiaturas" da peça são bem realçadas dando muita graciosidade e vivacidade ao trecho.

No trecho do Trio, a voz inferior é posta em evidência.

Nº 6 "Samuel Goldenberg und Schumai'le"

(Andante. Grave-enérgico)

O "andante" do intérprete é feito em torno de $\text{♩} = 60$ e o seu "andantino" fica em torno de $\text{♩} = 66$.

Através do uso de um toque e pedal apropriados para cada parte da peça, o pianista consegue caracterizar os dois judeus. O intérprete faz o "Andante" com pouquíssimo pedal utilizando o "non legato" predominantemente, dando ênfase às pausas, valorizando assim o silêncio, e executando todo o fraseado pedido por Mussorgsky (apoiado, "portato", "staccato").

O "andantino" é feito com bastante pedal e "legato" com uma sonoridade mais delicada obtendo, assim, um contraste com a primeira parte. Nos compassos 17 e 18, observa-se um pequeno "allargando" em cada compasso.

Interessante observar que na volta do "Andante-grave" o pianista o faz num andamento mais lento que o do "Andante" inicial, ficando em torno de $\text{♩} = 58$.

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo,
poco sostenuto)

Com relação a primeira Promenade da obra, esta traz algumas diferenças.

O andamento escolhido pelo pianista agora é um pouco mais rápido ficando aproximadamente em $\text{♩} = 120$ (o "Allegro giusto" da primeira Promenade era de $\text{♩} = 96$). A dinâmica desta vez em bem "forte" com uma sonoridade cheia.

Observa-se o uso de mais pedal e o caráter é vigoroso e muito mais vivo, talvez devido ao fato de Mussorgsky não colocar a indicação "senza allegrezza" da primeira Promenade.

Nº 7 *Limoges. "Lê Marchê"* (*La Grande Nouvelle*)

(Allegretto vivo, sempre scherzando)

O andamento do pianista é de, aproximadamente, $\bullet = 104$

O intérprete prefere uma sonoridade mais seca nesta peça, empregando pouco pedal e valorizando bastante a parte rítmica.

O caráter "vivo, sempre scherzando" está presente nesta interpretação e é reforçado pela leveza com o que os "sf" são tocados pelo pianista.

No último compasso do "Meno Mosso" (40), não se observa o "poco accelerando" e sim o pianista diminui a dinâmica no início do compasso para crescer até o "ff" do primeiro compasso da peça seguinte.

Nº 8 "*Catacombae*"

.(*Sepulcrum Romanum*)

(Largo)

O andamento do pianista é extremamente lento.

Todos os acordes com "fermata" são bastante prolongados pelo intérprete. O pianista faz um grande contraste entre as dinâmicas "ff" e "p" criando, assim, uma expectativa no ouvinte, surpreendendo com relação ao plano dinâmico extremo.

É dada uma interpretação densa, com caráter dramático.

[*Cum Mortuis in lingua Mortua*]

(Andante, non troppo, con lamento)

O andamento é de $\text{♩} = 72$.

No início, observa-se a execução de um compasso completo de 6/4 em vez de metade como Mussorgsky escreveu na partitura original.

A partir do compasso 3, além do tema principal da mão esquerda, pode-se ouvir bem o contracanto em movimento contrário ao da mão direita.

O pedal é empregado com discrição e o "trinado" da mão direita, no último compasso, termina com a nota "fã" inferior. A sonoridade é suave e o caráter tranquilo.

Nº 9 [*La cabane sur des pattes de poule*]

(Baba-Yaga)

(Allegro con brio, feroce)

Os andamentos escolhidos pelo pianista são, aproximadamente, os seguintes:

"Allegro con brio"	$\text{♩} = 176$
"Andante Mosso"	$\text{♩} = 88$
"Allegro molto"	$\text{♩} = 176$

É interessante citar que o intérprete utiliza pouco o pedal.

Com a execução dos acentos e "sf" pedidos por Mussorgsky, dentro de um plano dinâmico forte, e com o emprego de pouco pedal, o pianista evidencia os deslocamentos dos tempos fortes dos compassos, obtendo uma interpretação

clara e didática do trecho.

No "Andante Mosso", todos os "tremolos" são medidos, a linha melódica da mão esquerda é a mais pronunciada, no toque "non legato" quase "staccatto".

Na volta do "Allegro Molto", observa-se a mesma execução do início da peça com a preferência pelas sonoridades mais secas.

Nº 10 [*La Grande Porte*]

(*Dans la Capitale de Kiev*)

(Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza)

O andamento é de, aproximadamente, $\text{♩} = 72$.

O tema do compasso 1, que aparece novamente nos compassos 9 e 24, é tocado diferentemente pelo pianista que faz pequenos "allargandos" sucessivos. Este trecho que compreende os compassos 1 ao 29 é tocado com sonoridades cheias, fortes vigorosos e bastante pedal.

Observa-se uma pequena diminuição do andante no trecho entre os compassos 30 e 46 e a utilização de pouco pedal.

Do compasso 47 ao 63, verifica-se o aumento da velocidade e novamente uma sonoridade encorpada e a colocação de mais pedal.

A parte correspondente aos compassos 30 - 46, ("senza espressione") e 64 ao 80 é executada com menos pedal e num andamento um pouco menor.

Do primeiro compasso ao 80, com a alternância de maior ou menor andamento dos trechos, bem como sonoridades mais cheias ou não e a utilização de mais ou menos pedal, o pianis-

ta dá a idéia do "tutti orchestrali" alternado com partes so listas.

A partir do compasso 81, o pianista mantém um mesmo andamento e desenvolve esta parte com sonoridades cheias, os baixos marcados e empregando mais pedal.

Interessante ressaltar que a escala descendente, nos compassos 111, 112 e 113 é tocada absolutamente sem nenhum pedal.

Do compasso 114 até o final da peça, o pianista faz uma interpretação proporcionada e grandiosa.

De modo geral, esta última peça dos "Quadros de uma Exposição", é interpretada de forma imponente com a utilização de "fortíssimos" cheios e o caráter "Maestoso. Con grandezza" está presente.

Katchen, Julius

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo, senza
allegrezza, ma poco sostenuto)

O andamento escolhido pelo pianista varia de $\text{♩} = 96$
a $\text{♩} = 100$.

O tema é mostrado com bastante simplicidade. O intérprete usa o procedimento que é muito encontrado no Período Barroco, principalmente no "Concerto Grosso", onde sempre se alterna o solista ("p") e o "tutti orchestrali" ("f"). Isso fica bem claro na alternância da execução menos forte (compassos 1 e 2) mais forte (compassos 3 e 4) e assim por diante.

No compasso 9, a intensidade é diminuída para crescer até o compasso 13.

Ocorrem variações de dinâmica entre os compassos 14 e 21. Neste mesmo compasso, ouve-se um "allargando" para que o tema seja tocado de forma bem grandiosa.

O pianista faz um "ritardando", no último compasso da peça.

Nº 1 "Gnomus"

(Sempre Vivo)

No trecho compreendido entre os compassos 19 e 28, o pianista diminui de andamento e na repetição deste trecho faz uma dinâmica mais suave. No compasso 44, quarto tempo, toca a oitava de sol bemol na mão direita.

No "Meno Mosso" dos compassos 56 - 57, é feito um "strettando".

No compasso 89, o trinado (si dobrado bemol com si natural) está diferente do trinado do compasso 88 (lá natural com si bemol).

{ Promenade }

(Moderato comodo assai e con delicatezza)

O andamento do pianista é de, aproximadamente, ♩ = 100.

Tanto nos compassos 9 e 10, da mão esquerda, quanto no compassos 11 e 12, da mão direita, os acentos, colocados por Mussorgsky, são executados.

Nº 2 "*Il Vecchio Castello*"

(Andante molto cantabile e con dolore)

O andamento escolhido fica em torno de $\text{♩} = 58$.

A dinâmica é "piano", com alguns "crescendo" durante a peça.

São observados "rubatos" e grandes "ritenutos" em algumas partes.

No compasso 99, segundo tempo, na mão direita, o pianista faz ornamento diferente em cima da nota *mi* ao invés da "apoggiatura breve" de *rê* da partitura.

No final do compasso 105 e no início do compasso 106, o pianista não faz o "forte" da partitura original.

Tanto o andamento quanto a interpretação desta peça são irregulares.

{ *Promenade* }

(Moderato non tanto, pesamente)

O andamento é de, aproximadamente, $\text{♩} = 96$.

Durante a peça, ocorrem oscilações, tornando a interpretação e o andamento irregulares.

Nº 3 "*Tuilleries*"*(Dispute d'enfants après jeux)*

(Allegretto non troppo, capriccioso)

Ocorre uma grande variação de andamento.

O pianista oscila do andamento lento ao andamento muito rápido. A sonoridade é diversa e a dinâmica varia do

"piano" ao "forte" numa interpretação bem pessoal e irregular.

Nº 4 "Bydło"

(Sempre moderato, pesamente)

O andamento escolhido foi de, aproximadamente, ♩ = 92.

O pianista começa com a dinâmica "piano". No compasso 21, diminui mais para crescer, aos poucos; faz o "diminuendo" do compasso 32 e o "crescendo" nos compassos 35, 36 e 37, para, no compasso 38, tocar o tema com "tutta forza", dando o caráter "pesante". O "allargando" é pequeno e a dinâmica é diminuída, aos poucos, até o final.

No compasso 34, segundo tempo, observa-se que o pianista arpeja o acorde, e, no compasso 43, faz um grande "ritenuto" entre a primeira e a segunda oitava de sol, da mão direita.

{ Promenade }

(tranquillo)

O andamento é de ♩ = 92.

No compasso 9, segundo e terceiro tempos, o pianista toca as semínimas em "staccato" bem como no compasso 10, primeiro e terceiro tempos.

Nº 5 [*Ballet des poussins dans leurs coques*]

Scherzino. (Vivo, leggiere)

O andamento é de, aproximadamente, ♩ = 192.

Nas seqüências ascendentes, que vão do compasso 5 ao 8, o pianista usa pedal e, do compasso 13 ao 22, observa-se um pequeno "accelerando".

Nº 6 "*Samuel Goldenberg und Schmuÿle*"

(Andante. Grave-enérgico)

O pianista, no "andante", faz um andamento irregular. No "andantino", ♩ = 69 e no "andante", mantém o mesmo tempo do "andantino".

. "Andante" = Irregular

. "Andantino" ♩ = 69

. "Andante" ♩ = 69

Ambos os judeus (rico e pobre) estão bem caracaterizados.

Na última linha, a partir do compasso 26 observa-se um grande "ritenuto". No penúltimo compasso, ouvem-se as oitavas em quiãlteras, com as seguintes notas: DÓ/RÉ/DÓ/Si. Na partitura de Mussorgsky encontra-se a seqüência: DÓ/RÉ/Si/Si.

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo,
poco sostenuto)

Observa-se o mesmo procedimento já citado na Promenade inicial.

Nº 7 Limoges. "Le Marché" (La Grande Nouvelle)

(Allegretto vivo, sempre scherzando)

O andamento do pianista é irregular. Durante toda a peça, faz pequenos "accelerandos" e "rallentandos", sendo que alguns trechos ficaram em $\bullet \downarrow = 126$.

O caráter "scherzando" está presente. Katchen faz, geralmente, uma dinâmica suave e leve.

O toque utilizado é, quase sempre, o "legato".

No compasso 27, "meno mosso", até o final o pianista dá o mesmo valor aos acordes e à linha da mão esquerda, tocando-os num mesmo plano sonoro.

O "attacca" não é observado.

Nº 8 "Catacombae"

(Sepulcrum Romanum)

(Largo)

Andamento e ritmo irregulares. Pode-se tirar uma média em torno de $\bullet \downarrow = 76$.

A dinâmica de contrastes é bem exagerada.

Várias vezes, os acordes com "fermatas" são executados mais curtos do que outros acordes sem "fermatas". Isto ocorre, por exemplo, nos compassos 12 e 13.

Nos compassos 14, o pianista faz um "pp" súbito, que não se encontra na partitura e, no compasso 29, acréscenta uma oitava de fá sustenido ao baixo em forma de "apogiatura" antecedendo o acorde.

[*Cum Mortuis in Lingua Mortua*]
 (Andante, non troppo, con lamento)

O andamento caminha entre ♯ = 96 - 92.

Em toda a peça o "tremolo" é medido. No primeiro compasso, executa o "tremolo" de três tempos e já inicia o tema da mão esquerda, no primeiro tempo do segundo compasso, não respeitando, assim, a pausa existente na partitura original, no primeiro tempo da mão esquerda.

Nos compassos 11 e 13, no quarto tempo, o pianista repete o acorde do primeiro tempo. O final, no compasso 20, acaba na nota superior do "tremolo" fá.

Nº 9 [*La cabane sur des pattes de poule*]
 (Baba - Yaga)
 (Allegro con brio, feroce)

No "Allegro", é impossível determinar, nem aproximadamente, o andamento do pianista, devido as irregularidades com que é executado o trecho. A interpretação é desequilibrada não só no andamento como também na dinâmica.

O mesmo procedimento se faz notar no "andante".

Os "tremolos" deste trecho não são claramente medidos; em certos compassos eles estão medidos, mas do compasso 108 até o final ficam livres. Tanto o uso do pedal como o "tremolo" livre sugerem a intenção de obter um efeito sonoro que descreva o caráter da peça.

Na repetição do "allegro" não se observa nenhuma mudança.

O "poco ritenuto" do compasso 209 até o final, não é executado pelo pianista.

Nº 10 [*La Grande Porte*]
(*Dans la Capitale de Kiev*)

(Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza)

O andamento é de, aproximadamente, $\text{♩} = 88$.

Durante toda a peça, algumas das "apoggiaturas" não são executadas concomitantemente (mão direita e mão esquerda) e, sim, começam pela nota mais grave da oitava da mão esquerda, depois a nota superior da oitava desta mesma mão e por último a nota da mão direita (ouvem-se, assim, três notas antes dos acordes). Isso ocorre nos compassos 22, 23, 26, 28, 162, 163 e 164.

O trecho do compasso 47 ao 63 é tocado ainda mais rápido do que o início da peça e o tema é bem mostrado.

Do compasso 64 ao 80, o pianista utiliza a dinâmica "piano" assim como nos compassos análogos 30 a 46 porém no "fac-simile" a dinâmica marcada é "ff".

A partir do compasso 81, as notas da mão esquerda são bem pronunciadas, podendo-se sentir o movimento de pêndulo entre os primeiros e segundos tempos dos compassos.

No compasso 102, o pianista acrescenta a nota si, uma oitava abaixo do si escrito na partitura original.

A escala de mi bemol (compasso 111) é feita com um único pedal e no final há um pequeno "rallentando" sendo que as quatro últimas semicolcheias são apoiadas e evidenciadas.

Nos compassos 122, 123, 126 e 127, do "meno mosso", Katchen faz um "ritenuto". No compasso 159, o acorde do primeiro tempo da mão direita é executado uma oitava acima da partitura. No compasso 166, o pianista não executa as "apog-

giaturas" e no compasso 170 ele acrescenta "apoggiaturas".

Toda a peça é interpretada com bastante pedal e de forma grandiosa, com sonoridades possantes e o caráter "maes-
toso" presente.

Ousset, Cécile

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo, senza
allegrezza, ma poco sostenuto)

O andamento da pianista é de, aproximadamente, ♩ =
104.

O tema é apresentado de forma bastante enérgica.

Nos compassos 10, 13, 17 e 19, onde há um desenho com colcheias, a execução é feita de modo separado ("misurato") e nos compassos 14 e 15, nas oitavas da mão esquerda, fica bem clara a idéia de movimento pendular.

A pianista valoriza bastante as oitavas da mão esquerda em toda a peça e mantém sempre uma sonoridade encorpada, bem forte, até mesmo orquestral. No final, não faz nenhum "allargando".

Nº 1 "Gnomus"

(Sempre vivo)

O andamento escolhido é cômodo.

A última oitava do compasso 10, segundo tempo, que está com o "sf", é prolongada um pouco, bem como a oitava com "sf", no terceiro tempo do compasso 17.

O efeito que as "fermatas" produzem, são bem aproveitadas pela pianista.

O andamento diminui no compasso 19.

No compasso 38, Ousset executa o "poco meno mosso, pesante" com caráter misterioso, bem contrastante com o "vivo" ("ff") e no compasso 44, quarto tempo, toca oitava de "fã" na mão direita.

O pedal é discreto no trecho que vai do compasso 60 ao 71.

Nos compassos 88 e 89, o trinado da mão esquerda é executado com continuidade sendo mantidas as mesmas notas.

[Promenade]

(Moderato comodo assai e con delicatezza)

O andamento da pianista é de, aproximadamente, ♩ = 92.

Nos compassos 9 e 10, não são percebidos os acentos escritos da mão esquerda.

Nº 2 "Il Vecchio Castello"

(Andante molto cantabile e con dolore)

O andamento está em torno de ♩ = 50.

A pianista utiliza um timbre aveludado, criando uma atmosfera tranqüila. Alguns "crescendos" e "diminuendos" foram feitos, assim como certos "ritenutos".

No compasso 106, no primeiro tempo da mão esquerda, a interprete faz o acorde arpejado.

[*Promenade*]

(Moderato non tanto, pesante)

O andamento da pianista é de, aproximadamente, ♩ =

104.

A sonoridade é poderosa e a dinâmica bem forte.

O tema se faz presente, principalmente nos compassos 3 e 4, na mão esquerda.

Nº 3 "*Tuilleries*"

(Dispute d'enfants après jeux)

(Allegretto non troppo, capriccioso)

A pianista faz o andamento aproximado de ♩ = 112.

A sonoridade da peça é leve e suave, e a dinâmica, no começo, é "piano".

Nos compassos 20 e 21, a intérprete faz a dinâmica "forte", depois decai no compasso 22 e retoma o "mf" do compasso 23.

Nº 4 "*Bydło*"

(Sempre moderato, pesante)

O andamento escolhido está ao redor de ♩ = 100.

A pianista inicia a peça com a dinâmica "piano". No compasso 21, toca "forte" e cresce até o compasso 32 quando diminui para crescer, novamente, do compasso 35 até o compasso 38 onde retoma o tema respeitando a indicação "tutta-forza" e dando, neste ponto, o caráter "pesante".

O "poco allargando" é discreto. Mantém o trecho "tutta forza", do compasso 38 ao primeiro tempo do compasso 47

como está escrito e faz, daí em diante, o "piano" marcado na partitura.

{ *Promenade* }
(tranquillo)

O andamento é constante e de, aproximadamente, ♩ = 92. O caráter "tranquillo" é observado.

Nº 5 { *Ballet des poussins dans leurs coques* }

Scherzino. (Vivo, leggiero)

O andamento escolhido está ao redor de ♩ = 184.

O caráter de "scherzo" está muito bem observado.

No Trio, a pianista reduz um pouco o andamento sendo que, do compasso 13 ao 22, faz um sutil "accelerando".

Nº 6 "Samuel Goldenberg und Schmuÿle"

(Andante. Grave-enérgico)

O andamento da pianista é, aproximadamente;

. "Andante" ♩ = 58

. "Andantino" ♩ = 72

. "Andante" ♩ = 69

Ficam bem caracterizados os judeu rico e o pobre.

A intérprete utiliza bastante pedal no "Andantino" e nos compassos 17 e 18, no terceiro tempo, dá ênfase ao "sf", bem como, em todos os outros "sf" do trecho seguinte, o "Andante".

Na parte final, ouve-se um "allargando".

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto)

A interpretação desta Promenade é semelhante à Promenade do início da obra.

Nº 7 Limoges. "Le Marché" (La Grande Nouvelle)

(Allegretto vivo, sempre scherzando)

O andamento fica em torno de $\bullet = 112$.

Uma interpretação graciosa, dando bem o caráter "scherzando" é feita pela pianista que enfatiza com muita clareza os "staccatos" colocados na partitura, bem como a linha melódica.

É empregado o uso de pouco pedal e há a preferência pelas dinâmicas suaves sendo todos os "fortes" e os "sf" executados sem exageros.

O "attacca" no final da peça é observado.

Nº 8 "Catacombae"

(Sepulcrum Romanum)

(Largo)

O andamento está dentro do âmbito do "Largo", aproximadamente $\bullet = 58$.

A intensidade dinâmica é bem contrastada e as vozes superiores dos compassos 19 ao 22 são realçadas com propriedade. A pianista interpreta a peça dando um caráter sereno e sombrio. O "attacca" é respeitado.

{ *Cum mortuis in lingua mortua* }

(Andante, non troppo, con lamento)

A pianista toca a peça no andamento ♩ = 72.

Observa-se que, no primeiro compasso, o "tremolo" durante seis tempos é executado como se fosse um compasso completo, diferente então do "fac-simile".

O tema da mão esquerda é posto em evidência. O "tremolo" de toda a peça é medido.

A dinâmica suave, leve, permanece durante toda a execução.

No "tremolo" final a pianista termina com a nota inferior "fã".

Nº 9 { *La cabane sur des pattes de poule* }

(Baba - Yaga)

(Allegro con brio, feroce)

O andamento escolhido é de, aproximadamente, ♩ = 176.

Interpretação equilibrada, sonoridades poderosas nos "fortes", caráter "feroce" bem exprimido. A execução técnica enfatiza que a peça é brilhante (virtuosística). Todos os acentos constantes da partitura são bem demonstrados.

O andamento, durante todo o "allegro", se conserva, praticamente, igual. Do compasso 75 ao 85, é feito um pequeno "accelerando" e do compasso 89 ao 94 observa-se um pequeno "rallentando".

A respeito do pedal, nota-se que é colocado no compasso 67, primeiro tempo (fã $\frac{1}{2}$) e perdura até o compasso 69, primeiro tempo, quando é trocado. O mesmo acontece do com-

passo 69 ao 71 e do 71 ao 73.

Na parte central da peça, o "andante mosso" é executado em, aproximadamente, $\text{♩} = 84$.

A pianista dá ênfase à melodia da mão esquerda. O "tremolo", da mão direita, é medido.

A sonoridade é "piano" e leve, mantendo um timbre soturno, opaco dando um caráter misterioso e ameaçador.

No compasso 108, a dinâmica fica um pouco mais encorpada e o timbre vai clareando, iluminando-se.

A utilização de bastante pedal é intencional para se obter os efeitos sonoros que sugerem o trecho da bruxa "Baba-Yaga".

No "allegro molto" é usado o andamento $\text{♩} = 176$ do início, mantendo-se os mesmos procedimentos.

No trecho final, observa-se sutil "acelerando", do compasso 187 ao 208 e o "poco ritenuto" do compasso 209 é executado para efetuar a elisão com a peça seguinte.

Nº 10 [*La Grande Porte*]

(*Dans la Capitale de Kiev*)

(Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza)

O andamento está em torno de $\text{♩} = 54$.

A pianista enfatiza as "apoggiaturas" dos acordes, usa sonoridade possante com bastante pedal e o andamento escolhido, bem tranqüilo, dá o caráter imponente a esta peça.

Entre os compassos 29 e 30, observa-se uma respiração (corte) para o início do "Senza Espressione".

O tema dos compassos 47 ao 63 é bem destacado. Ob-

serva-se nítida mudança de andamento no compasso 81. A partir daí, até o final, a peça ganha um andamento bem mais rápido ($\text{♩} = 92$) sendo que a pianista nos dá a impressão de que se iniciou uma nova seção.

O trecho é executado com extrema igualdade rítmica, dando a idéia de uma regularidade marcial.

Do compasso 97 ao 104, o tema é bem evidenciado. No último tempo do compasso 110, é feito um pequeno "ritenuto" que prepara a escala de "mi b" que é executada com um único pedal sendo que as últimas notas desta escala são tocadas apoiadas e com "rallentando".

No trecho "meno mosso", Ousset demonstra bem a alternância de quiãlteras com a divisão regular. A partir do compasso 136, observa-se um pequeno "stretto".

Importante notar que todas as variações com retomadas de andamento são bem proporcionadas sendo que o caráter "Maestoso" pedido por Mussorgsky, foi transmitido por Cécile Ousset.

Richter, Sviatoslav

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto)

O andamento do pianista é de $\text{♩} = 112$.

Toda a peça é executada com uma única dinâmica em torno do "f". As notas agudas de todos os acordes e oitavas da mão direita são bem realçadas.

Observa-se a preferência por uma execução sempre em "non legato" e a utilização de pouco pedal que é trocado em cada semínima. O pianista segue, imediatamente, observando assim o "attacca" que dá início à peça seguinte "Gnomus".

Nº 1 "Gnomus"

(Sempre vivo)

O pianista utiliza um andamento relativamente tranqüilo para o "sempre vivo". As dinâmicas "ff" de Mussorgsky são executadas mais próximas do "f".

No "meno mosso" do compasso 56, observa-se um "acelerando" até o compasso 60. Do compasso 72 até o final, o pianista faz um grande "accelerando".

Os ataques e os "sf" são todos bem secos e curtos e o pianista utiliza pouco pedal.

[*Promenade*]

(Moderato commodo assai e con delicatezza)

O andamento escolhido é de $\bullet = 96$, aproximadamente.

Sonoridade extremamente delicada e leve.

O toque "legato" é bem observado e os acentos das notas da mão esquerda nos compassos 9 e 10 não são executados. Todas as notas agudas dos acordes da mão direita são mais timbrados que as demais do acorde. O "attacca" é observado pelo pianista que inicia a peça seguinte imediatamente.

Nº 2 "Il Vecchio Castello"

(Andantino molto cantabile e con dolore)

Durante toda a peça, observa-se o cuidado do pianista em retomar sempre o andamento inicial.

O caráter nostálgico está presente; o pianista se utiliza de mais pedal nesta peça e do toque "legato". O tema inicial na mão esquerda é executado exatamente conforme Musorgsky marcou na partitura, sendo que as articulações pedidas, às vezes, são executadas em "staccato", "legato" e "portato", tendo o pianista as diferenciado muito claramente.

[Promenade]

(Moderato non tanto, pesamente)

O andamento do pianista é de $\text{♩} = 120$, aproximadamente.

O trecho é executado com uma dinâmica forte e as oitavas do baixo são evidenciadas.

Richter prefere utilizar o toque separado entre todas as oitavas e acordes deste trecho. Entre esta peça e a seguinte, o pianista faz um intervalo, sendo que, na partitura original, encontra-se a expressão "attacca" no final da Promenade.

Nº 3 "Tuilleries"

(Dispute d'enfants après jeux)

(Allegretto non troppo, capriccioso)

Dentre os pianistas analisados, o andamento escolhido para esta peça é um dos mais tranquilos, aproximadamente, $\text{♩} = 108$.

Durante a execução da peça, o pianista aumenta um pouco a velocidade.

Toda ela é executada com extrema leveza, numa sonoridade "piano" e o caráter "capriccioso" está presente.

Mais uma vez, é bem nítida a diferença feita entre as partes "legato" e "staccato" desta peça. Observa-se por parte do intérprete, o uso de mais pedal do que nas peças anteriores.

Nº 4 "Bydło"

(Sempre moderato, pesante)

O andamento do intérprete é de, aproximadamente, $\text{♩} = 108$.

É observado o emprego da dinâmica "ff", do começo da peça até o compasso 47 onde o pianista faz o "p" súbito. Do compasso 21 ao 37, o pianista faz um apoio nos acordes do baixo sempre de duas em duas colcheias, ou seja, na cabeça do primeiro e segundo tempos do compasso.

A peça é tocada com uma sonoridade grandiosa e de forma enérgica.

[Promenade]

(tranquillo)

Nesta peça, o intérprete inicia, aproximadamente, em $\text{♩} = 92$ e depois aumenta o andamento durante a execução.

Nº 5 [*Ballet des poussins dans leurs coques*]

Scherzino. (Vivo, leggiero)

A velocidade é de, aproximadamente, $\text{♩} = 192$.

No Trio (compasso 23), o pianista diminui o andamento.

O caráter de "scherzino" é bem ressaltado, as sonoridades usadas por Richter são delicadíssimas e "pp" dando extrema leveza à peça.

Observa-se o uso do pedal "una corda".

Toda a linha melódica da mão direita é evidenciada.

Nº 6 *"Samuel Goldenberg und Schmuÿle"*

(Andante. Grave-enérgico)

O andamento de Richter transita em torno de $\text{♩} = 60$ no "andante" e o "andantino" é feito em $\text{♩} = 92$.

Observa-se no "andante" a preferência por um toque seco, praticamente sem nenhum pedal e o ritmo é um pouco irregular. O fraseado quase sempre "legato".

No "andantino", é escolhido um andamento rápido, percebendo-se a ênfase dada pelo pianista aos acentos nas primeiras notas das quiãlteras da mão direita. É utilizado um pouco mais de pedal para o desenho da voz intermediária.

A dinâmica do "andantino" é feita toda igual, suave sendo que na partitura de Mussorgsky temos "mf" para os compassos 9, 10, 11 e 12 e "p" para os compassos 13, 14, 15 e 16.

Nos compassos 17 e 18 do primeiro tempo, o pianista faz um pequeno "ritenuto".

O "andante" do compasso 19 em diante é executado com bastante vigor e o diálogo entre os dois temas iniciais dos dois judeus fica bem claro. O tema das oitavas do baixo (judeu rico) é realçado e os "sf" são curtos e secos.

Promenade

(Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto)

As mesmas observações feitas para a Promenade inicial de peça cabem para esta também.

A única diferença é com relação ao andamento escolhido por Richter, que aqui fica em torno de $\text{♩} = 126$.

Nº 7 Limoges. "Le Marché" (La Grande Nouvelle)

(Allegretto vivo, sempre scherzando)

O andamento do intérprete é de, aproximadamente, $\text{♩} = 116$.

Toda a peça é executada com a dinâmica forte com algumas inflexões de diminuição nos compassos 12, 13, 14 e 15.

Observa-se o emprego de bastante pedal que geralmente é trocado em cada tempo. Quase todos os "sf" são evidenciados.

O pianista faz uma interpretação agitada, bem movimentada e intensa, não se nota o "sempre scherzando" da partitura original.

O "meno mosso" é executado num andamento rápido não se observando o "poco accelerando" do compasso 40. O "attacca" é respeitado e a peça seguinte se inicia imediatamente.

Nº 8 "Catacombae"

(Sepulcrum romanum)

(Largo)

O andamento é de aproximadamente, ♩ = 56.

Os acordes com "fermata" são bem longos e os contrastes em "ff" e "p" são muito bem evidenciados.

A sonoridade é intensa, os fortes são cheios e os "sf" poderosos. É dada uma interpretação densa e bastante característica.

É interessante comentar que entre os compassos 1 e 2 e 8 e 9 o pianista faz um pequeno corte separando o som entre os acordes. O último acorde com "fermata" fica soando até desaparecer, quando então o pianista inicia a peça seguinte.

[*Cum Mortuis in lingua Mortua*]

(Andante non troppo, com lamento)

O andamento fica em torno de ♩ = 72.

O pianista não executa a "anacruse", e sim o compasso 6/4 integralmente, para depois iniciar o tema na mão esquerda na cabeça do compasso seguinte, sendo que na partitura de Mussorgsky encontra-se, neste início de compasso, uma pausa de semínima.

A execução é feita com os "tremolos" medidos e uma sonoridade muito delicada. Percebe-se o uso de bastante pedal que é trocado em cada semínima da mão esquerda.

No final, o pianista termina o "tremolo" com a nota fá inferior e inicia imediatamente a peça seguinte, mas no

"fac-simile" não há a expressão "attacca" no final desta peça.

Nº 9 [*La cabane sur des pattes de poule*]

(Baba'-Yaga)

(Allegro con brio, feroce)

Os andamentos escolhidos por Richter são aproximadamente os seguintes:

. "Allegro con brio" ♩ = 192

. "Andante mosso" ♩ = 100

. "Allegro molto" ♩ = 192

Os primeiros compassos (1 ao 8) são executados irregularmente tanto no que diz respeito ao andamento como no ritmo, se estabilizando a partir do compasso 9.

É empregada uma sonoridade grandiosa com fortes cheios e o caráter "feroce" está presente.

O pedal é pouco empregado, preferindo o intérprete obter nos "sf" e nos acentos uma sonoridade seca.

No "andante mosso", o pianista nos apresenta um caráter misterioso e sinistro, utilizando mais pedal e uma dinâmica levíssima; ("pp") nas quíãlteras e, posteriormente, nos "tremolos" que são medidos e "p" para o tema da mão esquerda.

Nos compassos 108, 109, 112 e 113, observa-se um efeito interessante: no 3º tempo do compasso o pianista executa os acordes da mão esquerda cruzada um pouco mais rápido do que eles estão escritos, sendo que no meio de toda a sonoridade velada "piano" e misteriosa do trecho estes acor-

des se sobressaem com o timbre aberto.

Na volta do "allegro", são observados os mesmos procedimentos já citados na primeira parte.

No final, o pianista inicia imediatamente a outra peça respeitando assim o "attacca".

Nº 10 [*La Grande Porte*]

(*Dans la Capitale de Kiev*)

(Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza)

O andamento é de, aproximadamente, $\text{♩} = 72$.

O pianista começa sem a dinâmica "f" marcada na partitura.

A velocidade da peça não permanece sempre a mesma do início, como por exemplo no compasso 22 o tema é tocado mais lentamente que no começo e o trecho que vai do compasso 47 ao 63 é executado mais rápido que $\text{♩} = 72$ e assim por di ante.

Richter interpreta bem a indicação "maestoso con grandezza" de Mussorgsky. A interpretação é vigorosa, os contrastes entre as seções "forte" e "piano" estão bem evidenciadas.

Ao contrário da pedalização usada nas demais peças que compõem esta obra, Richter utiliza um pedal extenso obtendo, em alguns pontos, efeitos com este procedimento, como por exemplo, a partir do compasso 81, a troca de pedal vai sendo espaçada gradativamente, obtendo-se assim a superposição de sons e por consequência a multiplicação, também, do volume sonoro, até que, nos compassos 111, 112, 113 nas es-

calas descendentes de mi bemol, Richter utiliza um único pedal sem trocá-lo até a metade do compasso 114 no "meno mosso, sempre maestoso". A riqueza de timbres e a grandiosidade da peça ficam evidentes através da interpretação do pianista russo.

É interessante observar que os pianistas estudados, assim como outros, apresentam diferentes tempos de execução da obra.

<u>Pianistas</u>	<u>Tempo de Execução</u>
Victor Eresco	24 ' 12"
Julius Katchen	29 ' 08"
Vladimir Horovitz	29 ' 23"
Michel Beroff	29 ' 58"
Alfred Brendel	30 ' 12"
Sviatoslav Richter	30 ' 17"
Alexis Weissenberg	30 ' 59"
Jeno Jando	32 ' 28"
Ronald Smith	32 ' 48"
Esther Naiberger	32 ' 55"
Gary Graffman	33 ' 19"
Lazar Berman	33 ' 42"
Cécile Ousset	33 ' 42"
Vladimir Ashkenazy	34 ' 05"
Geoffrey Saba	35 ' 13"
Viktoria Postnikova	46 ' 22"

Revisão de LiteraturaModest Petrovitch Mussorgsky

Nasceu a 9 de março de 1839 (ou segundo calendário gregoriano e russo entre 16 e 28 de março), em Karevo (hoje chamada Mussorgsky em sua honra), pequena cidade próxima a província de Pskov, a sudoeste de São Petersburgo na Rússia.

Karevo dependeu, primitivamente, de um domínio que tinha o mesmo nome; este domínio e terras vizinhas pertenciam, desde o século XVII, à família Mussorgsky a qual, como pode concluir-se, pertencia a aristocracia desse país.

Além disso, a árvore genealógica da família Mussorgsky, fazia remontar sua ascendência aos princípios do grão-ducado, ao próprio Rurik, passando pelo príncipe Yuri Fedorovitch.

O filho do príncipe Yuri, Alexandre Yurievitch, diz um historiador, renunciou ao título de príncipe e tomou o nome de Monastyr, fundando a família Monastirev. O neto deste, Romano Vassilievitch Monastirev, que tinha o sobrenome Mussorga fundou a família Mossorgskoi ou de Mussorgsky ("Filho de Mussorga").

Tanto por parte de pai, Peter Alexeievitch Mussorgsky, quanto da mãe, Julia Chirikova, o compositor descendia de prósperos senhores rurais, à exceção de sua avo paterna Irina Egoróvna que era uma simples serva.

Segundo alguns biógrafos, isso teria muita relação com o amor de Mussorgsky constantemente demonstrado pelas coisas do povo.

Mussorgsky disse um dia: *"O que se poderia esperar*

de um neto de um aristocrata do campo e de uma de suas servas?".

O próprio irmão de Mussorgsky, Filareto, tinha uma opinião a esse respeito: "Em sua infância, em sua juventude e em sua maturidade, Modest deu sempre provas de um profundo amor pelo povo e pelos camponeses".

Nesse sentido, mais importante ainda foi a influência que recebeu de Niania, sua ama-de-leite (personagem comum nas famílias tradicionais russas) e que o compositor registrou em suas notas autobiográficas:

O contato com minha ama-de-leite iniciou-me, desde muito cedo nos contos russos. Eu era ainda uma criança e esses contos, às vezes, impediam-me de dormir. Essa intimidade com o gênio do povo e as formas de sua vida deu o primeiro e mais forte impulso às minhas improvisações musicais ao piano, antes mesmo que eu aprendesse as mais elementares regras para tocar o instrumento.

Sua mãe, Julia Ivanovna Chirikova, também da nobreza de Pskov, além de suas altas qualidades de esposa e mãe era dotada de uma notável sensibilidade artística. Tocava piano razoavelmente bem, possuía temperamento romântico e um caráter muito alegre, era amante da poesia e da leitura de onde Mussorgsky deve ter recebido o gosto que tinha de contar coisas e o temperamento alegre.

As primeiras lições de piano, recebeu-as da mãe, seu segundo mestre foi Anton Herke, respeitado professor e considerado o melhor pianista de São Petersburgo.

Progredindo rapidamente, aos sete anos Mussorgsky já tocava pequenas peças de Liszt, aos onze, por ocasião de uma festa em sua própria casa, interpretava, na íntegra, um

concerto de Field. E, aos doze, executava em público a Sonata opus 26 de Beethoven.

O próprio Mussorgsky confessa na sua autobiografia, que causou grande sucesso a sua execução de uma peça de Hertz, tocada numa festa aristocrática de São Petersburgo.

Se continuasse a desenvolver-se nos estudos de piano, dizem alguns biógrafos, Mussorgsky teria rivalizado com o próprio Anton Rubinstein.

Quanto à formação escolar comum, foi feita inicialmente em casa como era usual na época.

Os pais de Mussorgsky tiveram quatro filhos. Os dois mais velhos faleceram quando bem pequenos, restando Mussorgsky e Filareto, mais velho três anos.

Os dez primeiros anos de vida de Mussorgsky transcorreram tranquilos, freqüentando sempre a Igreja e as festas religiosas com a família, onde ouvia os cantos da música da Igreja Ortodoxa Russa, e sempre em contato direto com os camponeses e aldeões da região, por quem sentiu pronto afeto, acostumando-se a freqüentar suas festas com suas canções e danças populares.

Aos dez anos (1849), o compositor foi matriculado na Escola São Pedro e São Paulo, em Petersburgo.

Ali, recebeu educação totalmente ocidentalizada ~~distinguindo-se~~ no Francês e Alemão. Em 1852, ingressou na Escola dos Aspirantes da Guarda, destacando-se em História e Latim. E, em matéria de Música, aprendeu com o padre Krupsky, "Paizinho", na mesma escola os modos eclesiásticos antigos e teve contato com a música bizantina.

Aos dezessete anos (1856), Mussorgsky concluiu os

estudos, recebendo a patente de tenente e foi servir no regimento de Preobrajensky. E, como era de costume entre a jovem oficialidade nobre, participava intensamente da vida mundana de São Petersburgo, cidade que ele sempre insistiu em chamar Petrogrado, contrariando o uso ocidentalizado.

Posteriormente, Borodin faria um retrato do que era o compositor nesses anos:

Um oficial de baixa estatura, garboso, muito elegante; uniforme justo, novo em folha; postura correta; mãos delicadas e aristocráticas. Maneiras elegantes e finas, também quanto à conversação, às vezes entremeadas de expressões francesas um pouco afetadas. Alguns traços de vaidade, mas muito atenuados. Polido e cultivado como poucos. As mulheres alvoroçavam-se em sua presença. Sentava-se ao piano e, galantemente, punha-se a tocar excertos do 'Trovador', da 'Traviata' etc., muito agradável e deliciosamente, enquanto as pessoas em torno murmuravam 'charmant', 'delicieux' e assim por diante. (Modeste Moussorgski et le drame musical russe. Notice autobiographique, lettres, souvenirs de contemporains. Editions "Radouga", Moscou, 1987.

Frequentando a casa do compositor Alexander Dargomysky, Mussorgsky conheceu as obras de Glinka e tornou-se amigo de Borodin, César Cui, Balakirev, Stassov. Esboçava-se assim, o Grupo dos Cinco.

- . Myli Balakirev (1836-1910)
- . César Cui (1835-1918)
- . Alexander Borodine (1835-1887)
- . Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908)
- . Modest Petrovitch Mussorgsky (1839-1881)

Balakirev era quem mais influenciava o compositor, levando-o a admirar Glinka, Schumann, Berlioz e os últimos quartetos de Beethoven, encorajando seu autodidatismo.

Rimsky-Korsakov, que se juntaria ao grupo pouco mais tarde, assim se referiu a Balakirev:

Como Balakirev não tinha feito estudos regulares, negava fossem necessários para os outros. Sustentava que não há necessidade de preparação, que é preciso compor imediatamente, aventurar-se e aprender criando. (Rimsky-Korsakov, no inverno de 1861-1862, extraído do livro "Souvenirs de ma vie de musicien".

Vladimir Stassov, teórico do grupo, fornecia as justificativas históricas, folclóricas e até mesmo políticas — ele era socialista liberal — a fim de que todos criassem alguma coisa nova na música russa, até então dominada pelo academicismo ocidentalizante. Alimentado por esta atmosfera estimuladora, Mussorgsky compôs várias peças para piano, uma dezena de canções, uma abertura e um esboço de música de cena para "Édipo Rei" de Sófocles.

Confessa Korsakov a respeito das reuniões semanais na casa de Balakirev:

Estas reuniões eram de fato interessantes. Balakirev tocava obras que lhe pareciam curiosas e instrutivas; Mussorgsky, com a sua bela voz de barítono cantava trechos das óperas de Glinka; Stassov, lia passagens da Odisséia; o pintor Miassoiedof recitava versos. Quanto à música, preferiam Schumann, os últimos quartetos de Beethoven e Glinka. Não gostavam das oito primeiras Sinfonias de Beethoven, dando toda a preferência à nona. Mendelssohn também não era aceito em geral, a não ser a 'Abertura do Sonho de uma Noite de Verão' e Balakirev chegou a levantar uma campanha na imprensa de S. Petersburgo contra o 'Romance Sem Palavras', tão apreciado naquela época.

Mozart e Haydn eram tidos como fósseis ultrapassados; Bach era um matemático sem coração, máquina de compor música. Haendel, esse era muito admirado. Chopin embora apreciado em algumas de suas obras, não era, em geral, tido em grande conta. Berlioz era muito estimado. Liszt, em princípio, também não tinha aceitação; a sua música era considerada como teatral, procurando os efeitos e chegando mesmo ao burlesco. De Wagner nem se falava, mas Glinka era o deus do grupo.

A Dargomytsky, embora fosse apreciado em algumas de suas obras, não lhe reconheciam grande talento e riam-se das suas ambições artísticas. Como pianista, Rubinstein era altamente considerado, mas, como compositor, diziam que não possuía talento nem gosto (Extraído do livro "Ma vie musicale" de Rimsky-Korsakov. Editions Stock, 1981).

Korsakov, em cujas memórias se encontra tudo isso, diz, ainda, que, além da música, o círculo Balakirev andava também a par do movimento literário, promovendo, por isso, reuniões de grande interesse para a cultura geral. Talvez, por tal motivo é que Stassov o chamava o "círculo todo poderoso".

Segundo José Eduardo Martins:

o estar próximo do povo, evitando o privilégio, o que resultaria num impasse financeiro; dificuldade de relacionamentos duradouros, estimulam o isolamento. O quadro para a solidão estaria, pois, montado. Impossibilitado de amar por bloqueio insuperável, os poucos amigos tornam-se refúgio. Ao Grupo dos Cinco, este movimento renovador na música russa, liga-se e aceita durante anos, a 'tirania' de Balakirev como professor e conselheiro espiritual (MARTINS, J.E. O lúdico-trágico em Mussorgski. Suplemento Cultural do jornal "O Estado de São Paulo" nº 452. Ano VII - página 5 em 18/03/89).

Segundo Balakirev, Cesar Cui deveria compor óperas, Borodine, sinfonias; Rimsky-Korsakov, poemas sinfônicos e Mussorgsky, música para piano.

Como diz Maurice Le Roux a respeito do Grupo dos Cinco:

A maioria tocava muito bem piano, lia à perfeição as partituras à primeira vista, únicos elementos positivos de uma formação musical mais ou menos inexistente. Na verdade, o Grupo dos Cinco possuía o instinto das técnicas e facilidade em aprender, ardente e insaciável curiosidade que lhe permitia adquirir o conhecimento específico de uma maneira profissional em tempo recorde (Le Roux, Maurice. Mussorgski - Boris Godounov. Paris. Editions Aubier - Montaigne, 1980).

Por volta do vigésimo aniversário do compositor estão os marcos que dividem sua vida em duas fases bem distintas. Datam de 1859 seu desligamento do exército para dedicar-se exclusivamente à Música e a primeira crise de profunda depressão nervosa, cuja verdadeira natureza até hoje se desconhece; falou-se de epilepsia, de "delirium tremens", de misticismo, mas nada disso está suficientemente esclarecido. O vício da bebida, que o consumiria até os últimos anos da vida, também parece ter começado nessa época.

Uma carta a Balakirev, datada de 1859, fornece alguns dados para se compreender o que se passava com Mussorgsky:

A Mili Balakirev

São Petersburgo, 19 de outubro de 1859

Querido Mili,

Você me reprova por dois traços particulares. Começamos pelo primeiro: o misticismo, ou, como você diz muito acertadamente, a tendência mística de minha natureza. Este misticismo, agravado por pensamentos cínicos sobre a divindade, piorou muitíssimo após minha volta a São Petersburgo.

Procuro escondê-lo, mas você deve ter notado seus efeitos em minha música. Sofri terrivelmente e tornei-me profundamente sensível, até a morbidez. Depois seja por causa das distrações seja porque me abandonei a devaneios fantásticos que por muito tempo me deixaram cativo, meu misticismo desapareceu.

Pouco a pouco e, quando minha razão voltou ao seu melhor nível, empenhei-me em desfazer-me dele por completo. Recentemente, fiz um grande esforço para vencê-lo e, felizmente, consegui.

Hoje, distanciei-me do misticismo e espero que para todo o sempre, porque se trata de algo incompatível com um desenvolvimento moral e intelectual normal... (Modeste Moussorgski et le drame musical russe. Notice autobiographique, lettres, souvenirs de contemporains. Éditions "Radouga", Moscou, 1987.

Com relação à vida amorosa, sabe-se que Mussorgsky jamais se casou e suas ligações com as mulheres, ao que tudo indica, não passaram do nível platônico ou da simples amizade.

Segundo o estudioso M.D. Calvocoressi, o assunto pode ser resumido em poucas linhas:

Ele jamais se interessou em expressar na Música as emoções do amor. Esse fato, ligado a seu horror pelo casamento (atestado por seus amigos e por várias passagens de suas cartas), fez crescer a idéia de que essas emoções lhe eram estranhas. Karatigin, no curso de suas investigações em Karevo, ouviu dizer que, na adolescência, ele se interessara por uma prima, e cartas não publicadas de Stassov a Findeisen afirmam que ele esteve apaixonado, durante algum tempo (provavelmente 1859/1860), por uma brilhante dama da sociedade, Marya Shilovskaya e, depois por uma jovem cantora de ópera, A. Latiskeva. Sabe-se, também, que mais tarde, sofreu por causa de um grande amor, provavelmente platônico, por Nadiejda Ópochinina, cuja memória está presente em seu admirável 'Epitáfio' de 1875. Mas, isto é tudo o que se pode dizer a respeito de suas afeições por mulheres. Uma certa delicadeza interior nunca permitiu que ele tocasse em tais assuntos em suas cartas ou conversas. Um sentimento análogo, em outro plano, levou-o a evitar temas possivelmente escabrosos.

Certa vez confessou a Balakirev que 'tinha afundado na lama em um caso com uma mulher', mas não deu detalhes' (Calvocoressi, M.D. Mussorgsky. Félix Alcan éditeur, Paris, 1908.

Em carta dirigida a Balakirev, datada de 1860 (após a crise), Mussorgsky revela seu estado e é realmente nos anos seguintes de 1860 a 1870 que ele terá um período muito fértil de composições.

A Mili Balakirev

São Petersburgo, 26 de setembro de 1860

Mili, você ficará feliz com a mudança que se operou em mim, pois sem dúvida, ela se revela nitidamente em minha música.

Meu cérebro está fortalecido, meu pensamento orientou-se para a realidade (grifo do próprio autor), o fogo juvenil se extinguiu, tudo voltou à ordem normal (...). Para mim, é um período novo de minha vida que começa (Modeste Moussorgski et le drame musical russe. Notice autobiographique, lettres, souvenirs de contemporains. Éditions "Radouga", Moscou, 1987).

Mussorgsky compôs algumas peças notáveis como os esboços de "Uma Noite de São João no Monte Calvo" (1867), fragmentos inspirados no "Édipo em Atenas", de Ozerof (1856-1860), obras de câmara e sinfônicas perdidas, partes de uma ópera "Salambô" (1863-1865), peças de piano e, acima de tudo várias canções interessantes.

Em 1868, trabalhou intensamente noutra ópera, que deixaria incompleta: "O Casamento". Era um momento criador importante e Mussorgsky voltou a instalar-se em São Petersburgo, agora em casa dos Opotchinine, sob o mesmo teto que Nadiejda.

Até 1870, Mussorgsky viveu num equilíbrio maior e isso teve um reflexo imediato no seu trabalho criador.

Por indicação do professor de História no Liceu Alexandre de São Petersburgo Wladimir Nikolski, Mussorgsky descobriu o "Boris Godunov" de Puchkine, e o impacto recebido foi tal que abandonou a composição de "O Casamento" para dedicar-se todo o tempo aquela que viria a ser sua obra prima.

Em 1870, Mussorgsky, que deixara a casa dos Opotchinine, instalou-se com o seu colega Rimsky-Korsakov, num apartamento onde encontrou o ambiente propício para a atividade musical. Pelas manhãs, Rimsky ia dar aulas e Mussorgsky trabalhava a fundo na segunda versão de "Boris Godunov", durante as tardes, desperdiçava o seu tempo na repartição mi-

nisterial em troca de um mísero salário, enquanto Rimsky compunha.

Em julho de 1872, terminou a segunda versão de "Boris", que, tal como a anterior, foi recusada pelo pouco clarividente Comitê dos Teatros Imperiais.

As decepções acumulavam-se, o criador viu-se novamente incompreendido no seu trabalho, o músico outrora exaltado pela comunhão de critérios com outros colegas, assistia, com tristeza, à deserção de Balakirev e ao afastamento de Borodine.

Em carta de 1872, por exemplo, referia-se melancolicamente à dissolução do "Grupo dos Cinco". Mussorgsky considerou-se abandonado quando Rimsky lhe comunicou que se casaria em breve e teve de deixar a casa que partilhara com Rimsky-Korsakov durante um ano, passando a residir com o poeta Golenichtchev-Kutusov a quem o unia um certo parentesco e uma profunda amizade. Por essa altura, Stassov, cuja amizade também sofria flutuações manifestas, já havia entusiasmado Mussorgsky com um novo projeto teatral, "Kovanchtchina", obra a que o compositor se dedicaria de forma intermitente durante vários anos.

Sobre este período, descorre José Eduardo Martins:

A solidão de Mussorgsky é lenta e progressiva. Por volta do início da década de 70, o Grupo dos Cinco já está praticamente desagregado. Em 1871, Mussorgsky moraria com Rimsky-Korsakov, mas o casamento deste o torna novamente um solitário. Em 1873, partilhará domicílio com um primo distante, o poeta Golenischev-Koutousov que, ao se casar igualmente, aprofunda em Mussorgsky este gosto amargo de uma solidão não desejada. Por volta desse período, Mussorgsky já estaria pleno daquilo que Korsakov definiria como 'trans-conhaquização', essa tendência sem retorno para o de-

clínio (MARTINS, J.E. O lúdico-trágico em Mussorgsky. Suplemento Cultura do jornal "O Estado de São Paulo", número 452. Ano VII, páginas 5 e 6 em 18/03/89.

O ano de 1874 foi intenso e sofrido para Mussorgsky. Em fevereiro, depois de ter divulgado alguns fragmentos em concertos, realizou-se a estréia de "Boris Godunov" em São Petersburgo. Foi representada a segunda versão, com absurdos cortes.

A princípio, Mussorgsky experimentou a satisfação do êxito que foi apenas temporária. O eco popular obtido pela Ópera foi mais político e (ou) social do que musical.

Sisudos professores de literatura e alguns velhos amigos consideraram a Ópera como um desaforo preparado contra a obra de Puchkine.

Tanto Cui como Stassov se irritaram também com o ciclo de canções "Sem Sol", fruto da colaboração entre Mussorgsky e o poeta Kutusov.

Referindo-se a Ópera "Boris Godunov" fala Tchaikovsky:

Mussorgsky é uma natureza vil, que ama apenas o grosseiro, o rude e o feio ... Não obstante todos esses horrores, Mussorgsky fala uma língua nova. Ela não é bela, mas é nova.

É fácil calcular a crise emocional do hipersensível músico. Nem sequer os elogios que Liszt dispensou às suas canções infantis "Quarto de bebês" serviram para atenuá-la. (Depois da morte de Mussorgsky, em sua crônica de 1901, era outro grande compositor que elogiaria o "Quarto de Bebês", Claude Debussy).

Com a publicação pela Bessel do "Quarto de Bebês"

na Europa, Mussorgsky começou a ser conhecido no estrangeiro e apreciado por Liszt a quem muito admirava.

Fala Mussorgsky em sua correspondência:

Liszt dizia estar muito entusiasmado com a música russa atual e, entre outras coisas, disse a Bessel que o 'Quarto de Bebês' lhe agradou tanto que se sentia verdadeiramente entusiasmado com o autor dessa obra e que teria muito gosto em lhe dedicar uma 'Bluette'... (Carta de Mussorgsky dirigida a Stassov em 23 de julho de 1873).

A respeito da execução de seus "Lieder" ao piano, Stassov, numa biografia de Mussorgsky, deixou esta afirmação:

A execução de uma nova melodia de Mussorgsky causava sempre uma profunda emoção. A entonação trágica de certa obra, o humor e o caráter cômica de outra, abalavam os seus amigos que eram todos de grande sensibilidade, como em geral se dá com os artistas. A pedido de todos, eram as composições de Mussorgsky as que se apresentavam quase sempre. E não é de se admirar que assim fosse porque a execução de tais músicas correspondiam à sua beleza: Mussorgsky acompanhava, principalmente, as suas composições, com uma mestria inexcelsa. Os ouvintes sentiam-se entusiasmados com aquela naturalidade, com aquela graça, com aquela maneira cômica de interpretar, semelhante a uma torrente poderosa, inesgotável, que corre constantemente.

Mussorgsky era igualmente grande na declamação, no canto e no acompanhamento.

Quantas vezes concordamos que ele era único sob este ponto de vista, único e incomparável! Nem o próprio Anton Rubinstein, pianista extraordinário, atingia aquela perfeição. Ambos acompanhavam com igual maestria as árias admiráveis de Schumann, de Schubert e outras composições de igual valor da música ocidental, de idealismo ortodoxo. Entretanto, Mussorgsky excedia em domínio musical que não era acessível a nenhum outro, nem mesmo a Rubinstein, quando se tratava da música nacionalista, principalmente da sua, como, por exemplo, dos seus cânticos, dos seus quadros populares, traçados com um realismo que lembra Gogol.

Era neste gênero que Mussorgsky triunfava soberanamente, era um domínio novo que pertencia a ele e em que não tinha rival (Stassov, Vladimir. Modeste Moussorgski. Essai biographique dans le livre Modeste Moussorgski

et le drame musical russe, page 202 et 206. Éditions "Radouga", Moscou, 1987.

Depois da estréia de "Boris Godunov", também em 1874, surgiu outra das composições fundamentais de Mussorgsky.

Viktor Hartmann, um amigo a quem Mussorgsky muito estimava, era arquiteto e jovem, mas morreu repentinamente e de uma forma cruel. Este episódio abalou profundamente Mussorgsky e sua alma de artista que assistindo a uma exposição póstuma de desenhos e projetos do amigo arquiteto (organizada pelo também amigo de Hartmann, Stassov) eclodiu na criação de uma obra magnífica, composta freneticamente em dez dias do mês de junho "Quadros de Uma Exposição"

A referência à morte de Hartmann encontra-se numa carta que Mussorgsky envia a Stassov no ano de 1874 e comprova o grande sofrimento do compositor pela morte do amigo:

Meu querido, meu muito querido amigo: que dor, que dor imensa!

Por que será que os cães e os gatos vivem! ... e por que será que pessoas como Hartmann morrem?

Quando Vituchka veio para São Petersburgo pela primeira vez e saímos de casa de Mollas, ao dobrar uma rua, em frente da igreja de Santa Ana, esse bom Vituchka encostou à parede e ficou pálido. E, como eu conheço essas doenças por experiência própria, disse-lhe, com toda a calma: O que há?! Não posso respirar, respondeu. E como conheço os nervos e as pulsações dos artistas, respondi, com a mesma calma: então, quando encontrares essa respiração, meu velho, seguiremos viagem. Eis o que dissemos sobre o caso que nos arrebatou tão querido amigo da nossa companhia.

Como o homem é estúpido em geral! ... Quando me lembro deste caso sinto-me incomodado, porque a minha aflição me tornou covarde. Não queria afligir Hartmann e, com a minha atitude, portei-me como uma criança. Fica certo disto, meu generalíssimo: portei-me para com Hartmann como o rei dos imbecis. Fui pusilânime, louco e indigno! Um homem e que homem! sente-se doente e trata-se, totalmente, por 'meu velho', dizem-se-lhe coisa de mau gosto, lugares comuns, finge-se sangue

frio e trata-se-o com todas aquelas nojentas fórmulas que o mundo emprega! E lá está, em tudo isto, em primeiro lugar, o amor próprio, essa moeda que nada vale!

É um caso que não esquecerei. Pode ser que com o tempo, me torne mais cauteloso. A desgraça está em não compreendermos o nosso semelhante senão quando está prestes a perder a respiração ou a deixar a vida.

Que imbecil que é o homem! Mesmo quando a sua fronte é altiva, continua sendo um imbecil! E, todos os mortais são uns imbecis. Até os médicos, que andam pelas ruas com ares de importância, todos empertigados, como se fossem os senhores da vida e da morte, até esses...

Quanto a nós, por imbecis que sejamos, temos ao menos a consolação dos sábios: 'morreu, é certo, mas a sua obra vive e viverá'; sim, deixou uma obra que não o deixará esquecer.

Eis mais um guizado do amor próprio (feito em cebola, por causa das lágrimas). Que o diabo te leve com a tua sabedoria.

Se é verdade que ele não viveu em vão, se de fato criou alguma coisa, seria preciso ser uma criatura abjecta para se tranquilizar com o fato de que deixou de criar. Não, não nos devemos resignar, não há motivos para nos consolarmos... (a carta continua com o mesmo teor precedente) (Rodrigues, L. Mussorgski, na sua correspondência. Edições Lopes da Silva, Porto, 1945.

Em 1875, passou a residir com o pintor P.A. Naunov, após o conseqüente desgosto pelo casamento do querido Kutosov, e começou a trabalhar numa nova ópera, pensada em função dos dons vocais do baixo Osip Petrof; mas com o falecimento inesperado de Petrof, o compositor perdeu todo o entusiasmo por, "A Feira de Sorotchintci", ópera que já estava bastante adiantada, e mergulhou de novo no maior desespero.

Foi, também em 1875, que morreu a sua querida Nadiesda, e o novo ciclo vocal que Mussorgsky escreveu teve como título "Cantos e Danças da Morte".

A respeito desta obra, comenta J.E. Martins:

Escrito em 1875, seis anos antes de sua própria morte, os 'Cantos e Danças da Morte' estabelecem critê-

rios, visões, categorias de morte, seja ela heróica, serena ou cruel. Em Mussorgsky, a infância e a morte apresentavam dois polos que se atraíam, considerando que, no primeiro do 'Cantos e Danças da Morte', o diálogo patético da mãe protegendo seu filho e da morte com sua frase musical obsessiva, culmina com a vitória da morte sobre a vida. Percebe-se em Mussorgsky um caminho muito marcado e cada vez mais acelerado em direção à autodestruição, desde o final da sua juventude.

Em 1878, Balakirev é quem testemunha o estado de Mussorgsky: "O organismo está profundamente arruinado e não é mais do que um cadáver".

Ainda não tinha quarenta anos e já era um homem em triste decadência vital. Segundo parece, por esta época entregou-se à bebida. O homem e o artista começaram a despertar nos outros um sentimento de compaixão.

Ludmila lutou para lhe arrancar a promessa de não voltar a beber; um grupo de melômanos ofereceu-lhe uma pensão para acabar "A Feira de Sorotchintci", mas Mussorgsky necessitava fugir, ainda que não soubesse muito bem de quem nem de que. Com esse critério, aceitou ligar-se artisticamente ao meio-soprano Daria Leonova, com quem realizou uma digressão de concertos como pianista acompanhante, o que lhe permitiu conhecer as terras russas.

A respeito da viagem escreve Mussorgsky:

Esta viagem, que me refrescou e renovou, foi extremamente útil do ponto de vista educativo. Parece-me que muitos anos caíram de meus ombros. A vida me chama novamente para um novo trabalho, para uma considerável atividade musical. Minha obra está compreendida. Mais do que nunca, aspiro chegar a novas regiões da arte, que ainda não conhece limites.

Como fruto da viagem, Mussorgsky compôs, em 1879, duas excelentes canções e as peças para piano sobre a Cri-

méia. De regresso a São Petersburgo, abandonou definitivamente o funcionalismo e aceitou o modesto lugar de pianista acompanhante na escola de canto de Leonova.

Nesta época, Balakirev dirigiu alguns trechos de "Kovanchtchina", e Mussorgsky, que tinha problemas econômicos até para comer, participa, no entanto, como pianista em concertos de beneficência.

Como era inevitável, as crises agravaram-se. O compositor passou o verão de 1880 retirado na casa que Daria Lónova tinha em Oranienbaum. Após o regresso definitivo a São Petersburgo, apareceu tocando pela última vez em público em fevereiro de 1881, e nesse mesmo mês Stassov anota: "*Epilepsia. Diz tolices, inventa histórias inverossímeis*".

Com a saúde arruinada, foi internado no Hospital Militar Nikolaievsky. Os seus últimos dias, com repetidos e agudos ataques, foram suavizados pelas visitas de Daria, Cui, Borodine, Rimsky e mulher, Balakirev e Stassov. Nos momentos de lucidez, revia o "Tratado de Instrumentação" de Berlioz.

A dezesseis de março do mesmo ano (1881), já hospitalizado, resolve comemorar seu aniversário (42 anos) e, escapando à vigilância dos médicos, embebeda-se com conhaque e é encontrado morto às cinco horas da manhã.

Dois dias depois, foi enterrado suntuosamente no cemitério do Convento de Alexandre Nevsky, onde ficou ao lado de Mikhail Glinka (1804-1857).

Alguns anos depois, seus amigos resolveram levantar um monumento em homenagem a Mussorgsky, e a inauguração foi em vinte e cinco de novembro de 1885.

Manifestações sobre Mussorgsky

Durante sua vida ou mesmo depois de sua morte muitos compositores, escritores e estudiosos devotaram uma admiração irrestrita a Mussorgsky, como Liszt, Debussy, Stravinsky entre outros.

O poder descritivo da música de Mussorgsky e os conteúdos psicológicos de sua música, principalmente o conteúdo infantil, estão assinalados nestas considerações.

Debussy, cujo pseudônimo era Monsieur Croche, escreveu oito crônicas durante pouco tempo do ano de 1901 para a "La Revue Blanche".

Marie Olénine d'Alheim havia apresentado Mussorgsky ao público parisiense em 1896, em conferências-concertos organizadas por Pierre d'Alheim. Debussy faz alusão a um concerto da Sociedade Nacional, a vinte de março de 1901, onde ela estava acompanhada por Alfred Cortot e no qual "O Quarto de Crianças" era ouvido em primeira audição.

Através das palavras de Debussy sobre esta obra, pode-se ter a idéia do que ele pensava do compositor russo.

La Revue Blanche, 15 de abril de 1901

O QUARTO DE CRIANÇAS

Este título designa uma suíte de sete melodias, cada uma das quais é uma cena infantil, e é uma obra-prima. Mussorgsky é pouco conhecido na França; é verdade que podemos nos desculpar afirmando que não o é mais na Rússia; nasceu em Karevo (Rússia Central) em 1839; morreu em 1881, num leito do Hospital militar Nicolas em Petersburgo. Vê-se por essas duas datas que ele não teve tempo a perder para ser gênio, não perdeu e deixará na lembrança das pessoas que gostam dele, ou que gostarão, marcas inapagáveis. Ninguém falou ao que há de melhor em nós com um acento mais ter-

no e mais profundo; ele é único e assim permanecerá por sua arte sem receitas, sem fórmulas estiolantes. Nunca uma sensibilidade tão refinada traduziu-se por meios tão simples; parece uma arte de selvagem curioso que descobrisse a música a cada passo traçado por sua emoção; nunca é o caso, tampouco, de uma forma qualquer, ou pelo menos essa forma é tão múltipla que é impossível aparentá-la com as formas estabelecidas — poder-se-ia dizer administrativas; a melodia se mantém e se compõe por pequenos toques sucessivos, ligados por um laço misterioso e por um dom de luminosa clarividência; às vezes também Mussorgsky dá sensações de sombra arrepiante e inquieta que envolvem e oprimem o coração até a angústia. Em *O quarto de crianças* existe a oração de uma menina antes de adormecer, onde estão anotados os gestos, a perturbação delicada de uma alma de criança, e até maneiras deliciosas que as meninas têm de posar de adulto, com uma espécie de verdade febril no acento que são a se encontra. O *acalanto da boneca* parece ter sido adivinhado palavra por palavra, graças a uma assimilação prodigiosa, a essa faculdade de imaginar paisagens de um país de fadas íntimo, peculiar ao cerebros infantis; o fim desse *acalanto* é tão suavemente sonhador que a narradorazinha adormece com suas próprias histórias. Há também o garoto terrível, a cavalo num bastão, que transforma o quarto num campo de batalha: quebrando por aqui um braço, acolá uma perna de pobres poltronas indefesas; isso não deixa de ocasionar ferimentos mais pessoais! Então, gritos, choros, a alegria toda vai-se embora! Não era sério... dois segundos no colo da mamãe, o beijo que cura e... a batalha recomeça, as poltronas, novamente, não sabem mais onde se meter.

Todos esses pequenos dramas estão anotados, insisto nisso, com extrema simplicidade; para Mussorgsky basta um acorde que pareceria pobre ao senhor... (esqueci seu nome!) ou uma modulação tão instintiva que pareceria desconhecida ao senhor... (é o mesmo!). Teremos de voltar a falar de Mussorgsky; ele tem muitos direitos à nossa devoção. A sra. Marie Olénine cantava suas melodias num último concerto da Sociedade Nacional de maneira a satisfazer o próprio Mussorgsky, se me atrevo a permitir esta afirmação em seu nome (Debussy, Claude. *Monsieur Croche et autres écrits*. Editions Gallimard, 1971).

Mario de Andrade fala a respeito do mundo infantil no capítulo do seu livro "Sonoras Crianças", fazendo uma interessante comparação entre as diferentes formas de colocar em música o mundo infantil por Debussy, Schumann, Mussorgsky e Villa-Lobos. Nota-se também o quanto Mario de Andrade va-

loriza o compositor russo e a influência deste para a evolução da música erudita ressaltando as contribuições de Mussorgsky que levaram ao caminho do Impressionismo.

Este anno, commemoramos o centenário de nascimento de Modesto Mussorgsky e apesar da extravagancia de Stravinsky; ao comemorado preferindo Tschaikowsky, ninguém mais discutirá a primazia absoluta, como valor pessoal, do autor de "Boris Godunov". Realmente, Mussorgsky é a unica contribuição russa indispensavel para a musica do mundo. Além de ser uma força genial, que em sua individualidade irreductivel enriqueceu a uníversalidade da musica, ao mesmo tempo que se tornava a figura mais representativa da musicalidade slava, Mussorgsky é o unico dos autores russos já mortos que pesou decisivamente na evolução da musica erudita. Com a sua harmonização, com o seu realismo, e ainda a forte influencia que os seus processos de compor exerceram sobre a criação de Debussy, Mussorgsky se tornou um desses marcos de cultura, cujo nome ninguém pode omitir. Se Tschaikowsky não tivesse existido, a concepção e a technia da musica seriam as mesmas que atualmente são. Sem o realismo de Mussorgsky, sem a solução que elle deu ao recitativo, a musica vocal, e a propria esthetica 'impressionista' de Debussy, por certo seriam differentíssimas do que foram. É mesmo provavel que a palavra 'Impressionismo' nem fosse lembrada para vir tão mal classifficar a mensagem debussyniana.

O realismo novo da melodia cantada, com que Mussorgsky tanto differenciou da solução wagneriana, teve nos seus cantos infantis uma das mais convincentes applicações. O historiador Donald Fergusson, na sua "Historia do Pensamento Musical" tem sobre isso uma atrahente interpretação, quando affirma que as canções do "Quarto das Crianças" representam 'desenhos musicaes da vida infantil, especialmente curiosos se os compararmos aos de Schumann. Ao passo que este se collocava na posição de um observador sympathisante da criança, Mussorgsky lhe participou dos brinquedos e castigos'.

A observação me parece mais brilhante que propriamente exacta, mas me desperta o desejo de alargar mais o campo de comparação, analysando a attitudo de mais alguns outros grandes musicos que pretenderam descrever e interpretar a criança por meio dos sons. Não me refiro aos que escreveram peças para serem executadas por virtuosos de pouca idade, mas somente aos que interpretaram musicalmente a criança por meio de collecções systematicas de peças. Além dos dois comparados por Fergusson, logo mais dois nomes me assaltam a lembrança: o proprio Debussy com o "Children's Corner" e o nosso Villa-Lobos.

Schumann como também Debussy, criaram composições de carácter essencialmente *dinâmico* e exterior. A Mussorgsky caberia a mudança profunda de atitude, compondo uma série de peças intimistas, eminentemente *lyricas*, de impressionante força *psicológica*.

O texto que Mussorgsky musicou, aliás, são pequenos poemas em prosa que elle mesmo compoz. Isto é muito importante para lhe caracterizar a atitude, porque demonstra que o propósito de interpretar *psicológica*mente a criança era intencional nelle. São trechos em geral dialogados, em que uma criança fala com as pessoas grandes, refletindo em suas phrases as reacções interiores que têm, as suas preocupações, os seus ideais, amores e tristezas. Mas se os poemas já são assim de intencional interpretação *psicológica*, não o é menos a melodia com que o compositor transformou essas prosas em canções.

E é justamente nesta melodisação das phrases infantis que Mussorgsky attingiu uma força realistica prodigiosa. Dir-se-á que elle interpreta crianças russas ... Mas a verdade é que a alma de pouca idade ainda está racialmente muito pouco differenciada; é o período de maior universalidade do ser humano, e isto se pode perfeitamente provar pela existencia de bonecas e de acalantos em todas as raças, classes e civilizações, desde o inglezinho mais europeamente civilizado até o veddazinho mais primario. Mussorgsky pôde assim, com o realismo do seu recitativo, por taes inflexões sonoras nessas phrases, realizadas tão impressivamente, tão irreductivelmente infantis, que, embora o processo de deformar a voz não seja lá muito esthético e elevada mente artistico, jamais ouvi um só intérprete do "Quarto das Crianças" que deixasse de tonalisar a voz, lhe dando inflexões pueris, nessas canções. Parece mesmo impossivel deixar de o fazer, tamanha a infantilidade dessas linhas musicaes. ("Estado" 8-10-1939).

(Andrade, Mario de "Música, Doce Música" nº VII de "Obras Completas de Mario de Andrade". Editora Martins. São Paulo, 1963).

É justamente sobre o mundo infantil e a relação existente entre Mussorgsky e Debussy que José Eduardo Martins escreve:

Os escritos sobre Mussorgsky e Debussy formam um vasto 'dossier' que se estende cronologicamente do fim do século passado até hoje. Estabeleceu-se comparações entre

Les écrits concernant Moussorgsky et Debussy forment un vaste dossier qui s'étend chronologiquement de la fin du siècle dernier jusqu'à aujourd'hui. On a établi des comparaisons entre

"Boris Godounov" e "Pelléas", "Chambre d'enfants" e "Children's Corner", assim como certos fragmentos da obra de Debussy que teriam vindo de Mussorgsky.

Um dos setores no qual a aproximação entre Mussorgsky-Debussy é mais acentuada é o mundo da infância. Ambos tinham sentimentos afins no que se refere às crianças.

Mussorgsky teve uma infância bem protegida por sua mãe que foi sua primeira professora de piano. A trajetória de Mussorgsky é marcada por um retorno obsessivo à temática da infância, que o levaram ao "Chambre d'enfants", aos "Tableaux d'une exposition" e bom número de peças para piano ou canto e piano, em comunhão com o universo infantil (Martins, José Eduardo. "La vision de l'univers enfantin chez Moussorgsky et Debussy". In Cahiers Debussy. Saint-Germain-en-Laye, Centre de Documentation Claude Debussy, nouvelle série n° 9, 1985).

Sobre a obra "Quadros de uma Exposição" é novamente Debussy que nos descreve o que sente em cada peça que compõe a obra:

É um Debussy a impressionar-se com o que vê e a dizer-nos o que sente, através da música. Gnomus é o primeiro quadro que Mussorgski ilustrou com a sua música. É um anão que passa coxeando, com as suas pequenas pernas.

Na música, o autor foge ao bonito para espalhar-se em audácias incríveis para uma época em que tal atitude não era esperada.

Segundo quadro: um castelo antigo, da idade média, junto do qual um menestrel canta. A música é uma canção repleta de sentimento íntimo e de tristeza. Terceiro quadro: Tulherias. No jardim das Tulherias um grupo de crianças brinca. A obra de Mussorgsky é uma descrição musical. Quarto quadro: Bydło. É um carro po-

Boris Godounov et Pelléas, Chambre d'enfants et Children's Corner, de même qu'un rapprochement entre certains fragments de l'œuvre de Debussy qui seraient venus de Moussorgsky.

Un des secteurs où le rapprochement Moussorgsky/Debussy est le plus accentué est le monde enfantin. Tous deux eurent des affinités de sentiments à l'égard des enfants.

Moussorgsky eut une enfance bien protégée par sa mère qui fut son premier professeur de piano. La trajectoire de Moussorgsky est marquée par un retour obsessionnel à la thématique de l'enfance, aboutissant à Chambre d'enfants, les Tableaux d'une exposition et bon nombre de pièces pour piano ou chant et piano, en communion avec l'univers enfantin.

laco, de altas rodas, puxado por uma junta de bois. A música gira à volta de uma melodia eólica que o carro, com o eixo aquecido, vai cantando. Quinto: O ballet dos pintainhos na casca. É um esboço de Hartmann para o ballet de trilby. A música é um scherzino simples e delicado.

Sexto: Samuel Goldenberg e Schmmýle. A música é uma caricatura em que Mussorgsky procura pintar o judeu rico, calmo e senhor de si, e o judeu pobre, falador e audaz. Sétimo quadro: A praça do mercado de Limoges. São os vendedores e os compradores discutindo preços ou fingindo-se esquecidos por não os compreenderem. Mussorgsky pinta essas disputas de uma forma admirável.

Oitavo: As Catacumbas. É o próprio Hartmann percorrendo os subterrâneos de Roma, de candeia na mão. É a morte na sua dureza e no seu arrebatamento dos homens. Mussorgsky pinta a tristeza e o terror.

Nono, a Cabana de Baba Jaga. É a representação da bruxa de um canto popular russo que Puchkine pintou na introdução de Russlan e Ludmilla. É ainda uma ilustração feita com um scherzo. Décimo quadro: A Porta Principal de Kiev. É uma apoteose musical (Rodrigues, L. Mussorgsky na sua correspondência. Edições Lopes da Silva, Porto, 1945.).

A respeito dos "Quadros de uma Exposição", José Eduardo Martins analisa a presença do universo psicológico de Mussorgsky em cada quadro.

A Promenade — este caminhar entre cada quadro, fruto da reflexão e da necessidade da respiração entre as várias observações — apenas dimensiona a presença desse universo lúdico, narrativo, contemplativo e trágico. Dos dez quadros, *Tuilleries* e *O Ballet Dos Pintainhos Em Suas Cascas* inserem-se no divertimento infantil; *Gnomus* e *A Cabana Sobre As Patas De Galinha (Baba-Yaga)*, num lúdico amedrontador, 'os contos que me impediam de dormir'; *Limoges*, *Samuel Goldemberg e Schmuýle*, o humorístico — é sempre bom salientar que ele existe em Mussorgsky: *O Velho Castelo*, solidão; *Catacumbas - Língua Morta*, a morte; *Bydlo*, o carro de bois — não se negligencia o camponês; *A Grande Porta de Kiev*, o lúdico grandioso. Conteúdos franceses, familiares para Mussorgsky — pois não somente lia correntemente como falava russo entremeado de galicismos — vêm da infância e cantos populares franceses eram comumente cantados pelas crianças russas. Observamos que o tema da *Grande Porta de Kiev*, este que é tido como um 'quase' hino russo, seria conscientemente ou não, criado por Mussorgsky a partir de *Frère Jacques*, este 'quase' hino francês.

Tanto as pequenas peças para o instrumento como preferencialmente os Quadros... respiram esta constante preocupação do ultrapassar o limite instrumental, não pela intensidade, mas, sim, através de uma concepção -- inusitada, é evidente --, de uma vontade de expor a instrospecção voltada ao programático -- esta ausência da concepção da música pura. Não ultrapassaria os limites do piano ao acrescentar uma oitava a mais -- e assim o ouvinte audiciona -- nessa escala na figuração de semicolcheias em descida vertiginosa percorrendo o teclado, antecedendo a retomada grandiosa em 2/2 e numa figuração irregular de 3 mínimas, do tema de A Grande Porta de Kiev? Que o pianismo de Mussorgsky é competente atestam não somente os Quadros..., como A Costureira, Lembranças da Infância, Intermezzo, Meditação, Criméia, Recordações da Criméia, Na Aldeia, Impromptu-Passioné, etc.

Se os Quadros ... possuem os ingredientes do universo moussorgskiano, incluindo a solidão e esta morte historicamente instalada em Catacumbas, a presença do observador, nesta atemporal Língua Morta, em seu leitmotiv -- essa indagadora Promenade --, seria a evidência do mergulho abissal na grande indagação. A morte, igualmente uma das onipresenças em Mussorgsky, está por toda parte (Martins, J.E. O lúdico-trágico em Moussorgsky. Suplemento Cultural do jornal "O Estado de São Paulo", número 452. Ano VII, p.6 em 18/03/89).

Marcel Marnat fala sobre os "Quadros de uma Exposição" e faz um interessante resumo de cada peça.

1. Promenade (Passeio). Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto. Trata-se do primeiro 'retrato', o do visitante que nos levará a percorrer a exposição -- não seria o do próprio Mussorgsky? Musicalmente, essa melodia que percorrerá praticamente toda a partitura é uma linha angulosa, que aparece aqui em tom de afirmação. Em seu ritmo cambiante, ela é logo harmonizada de maneira inesperada, nada ortodoxa.

2. Gnomus (Gnomo). Sempre Vivo. A obra do pintor Viktor Hartmann representa um velho anão corcunda e desajeitado. Mussorgsky ilustrou-o sonoramente por meio de frases saltadas, de intervalos abruptos e de rápidas mudanças de acento e dinâmica; o silêncio utilizado como material expressivo, também é aqui agenciado.

3. Promenade (Passeio). Moderato comodo assai e con delicatezza. Nova aparição do tema inicial, agora com outra harmonização, que revela um traço seu mais delicado e intimista.

4. *Il Vecchio Castello* (O Velho Castelo). Andante molto cantabile e con dolore. Um antigo castelo medieval, já em ruínas, desprende de si um longa melodia — talvez a lembrança de uma canção entoada por algum trovador. Do ponto de vista musical, tem-se aqui um ritmo persistente em 6/8, sobre o qual se apoia uma balada — larga melodia de caráter eslavo, oriental quase.

5. *Promenade* (Passeio). Moderato non tanto, pesante. O tema do início ganha movimento, mas apenas por um breve instante: funciona como uma citação que nos conduz à seção seguinte.

6. *Tuileries* (Tulherias). Allegretto non troppo, capriccioso. No trabalho plástico de Hartmann, crianças brincavam nesse parque parisiense; na peça de Mussorgsky o que se tem é um curto, leve e rápido episódio que explora as regiões agudas do teclado.

7. *Bydło*. Sempre moderato, pesante. O *Bydło* é um velho carro polonês puxado a bois, de rodas enormes e rangedoras. Na evocação musical, ele se transforma em uma pequena peça de caráter rapsódico, de marcação rítmica constante e pesada, que explora as regiões graves do piano.

8. *Promenade* (Passeio). Uma vez mais, o tema principal, agora em uma aérea aparição.

9. *Ballet des Petits Poussins dans leurs Coques* (Bailado dos Pintinhos em suas Cascas de Ovos). Scherzino. O esboço de Hartmann destinava-se a um balé de Petipa; Mussorgsky inspirou-se nele para elaborar este pequeno estudo característico, feito essencialmente de trilos e escalas cromáticas ascendentes.

10. *Samuel Goldenberg et Schmuýle*. Andante grave, enérgico. Mussorgsky combinou dois desenhos de Hartmann — um que mostrava um poderoso e rico judeu, outro que representava um judeu pobre — para montar esta seção, em forma de diálogo, delineando sonoramente as duas figuras divergentes. O que se tem aí, do ponto de vista musical, são dois elementos básicos e contrastantes, colocados, primeiro, em sucessão; depois, em justaposição. Há fartura de melismas, certamente para fazer-nos lembrar dos cantos tradicionais judaicos.

11. *Promenade* (Passeio). Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto. O tema de abertura torna a aparecer, agora com maior vivacidade, de maneira mais decidida.

12. *Limoges — Le Marché* (O Mercado em Limoges). Allegretto vivo, sempre scherzando. A caricatura das conversadeiras vendedoras do mercado visto por Hartmann é percebida por Mussorgsky através de agregados de sons rebrilhantes.

13. *Catacombæ -- Sepulchrum Romanum. Cum Mortuis in*

Língua Mortua (Catacumbas -- Sepulcro Romano. Com os Mortos em Língua Morta). Largo: Andante non troppo, con lamento. Hartmann visita as catacumbas de Paris (que Mussorgsky transforma em 'romanas') à luz de uma lanterna. Na partitura autógrafa do compositor está anotado: 'O espírito criador do falecido Hartmann conduz-me até as caveiras, invocando-as; crânios iluminam-se do interior docemente'. Para evocar esse quadro, Mussorgsky encadeou acordes quase imóveis e prenhes de dissonâncias expressivas. Na segunda parte desse episódio, o tema Promenade reaparece transfigurado, em meio a oitavas em trêmulos.

14. La cabane de Baba-Yaga sur des Pattes de Poule (A Cabana de Baba-Yaga sobre Patas de Galinha). Allegro con brio, feroce. No desenho de Hartmann, a moradia da velha feiticeira do folclore russo é representado por uma complicada e ingênua arquitetura baseada na configuração de um excêntrico relógio. Mussorgsky recriou-a em uma peça de perfil melódico imprevisto, acompanhada de harmonias ainda mais imprevisíveis. Os contrastes violentos do início da seção dão lugar a uma parte central repleta de reticências.

15. La Grande Porte de Kiev (A Grande Porta de Kiev). Allegro alla breve; Maestoso con grandezza. Hartmann havia idealizado, dentro do estilo renascentista russo, uma imponente porta para Kiev. Mussorgsky aproveitou-se da imagem para criar uma espécie de apoteose do tema Promenade. Aqui ele se transforma em um majestoso hino que, apesar da enorme exuberância, não deixa de ter seus momentos de interioridade. E o uso do pedal produz sonoridades cuidadosamente empastadas, tornando ainda mais eloquentes os materiais que encerram a partitura (Marnat, Marcel. Mussorgsky. Éditions du Seuil, 1962).

CAPÍTULO III

METODOLOGIA

Esquema da Pesquisa

Esta pesquisa, de linha interpretativa, foi desenvolvida através do Método Descritivo, na categoria designada como "Estudo de Caso", uma vez que focalizou um autor e uma de suas obras. Fundamentou-se em Revisões: Musicográfica, Fonográfica e de Literatura.

O Método pré-experimental foi adotado no estudo de laboratório da obra.

Não foram estabelecidas hipóteses estatísticas.

População e Amostra

Do universo constituído pela obra pianística de Modest Petrovich Mussorgsky, foi selecionada, intencionalmente, a obra "Quadros de uma Exposição". Outras obras do mesmo autor foram citadas como base de comparação ao estudo proposto. Portanto, o primeiro grupo da Amostra constituiu-se da própria obra estudada.

O segundo grupo formou-se com instrumentistas em interpretação fonográfica da obra.

O terceiro elemento amostral foi a própria autora da pesquisa em trabalho individual de laboratório no estudo da referida obra.

Trata-se portanto de um trabalho cujo processo de amostragem foi intencional (não probabilístico).

Instrumentação

Foram utilizados os seguintes instrumentos de pesquisa:

1º - Análise composicional da obra de forma descritivo-comparativa;

2º - Análise das interpretações pianísticas, tendo como parâmetro o fac-simile dos "Quadros de uma Exposição" de Mussorgsky;

3º - Ficha de avaliação do trabalho de laboratório pela orientadora do conteúdo da pesquisa e pela Comissão Técnica do Curso de Mestrado em Música da EM-UFRJ.

Coleta de Dados

A tarefa de coligir os dados com o 1º e o 2º instrumentos de medida ocupou o período compreendido entre os anos de 1990 e 1991.

O trabalho de laboratório desenvolveu-se no ano de 1988, sendo avaliado em 1989.

Limitações do Estudo

Apesar dos cuidados técnicos observados durante a realização deste trabalho, torna-se difícil a generalização dos resultados obtidos, devido ao processo da amostragem intencional.

Entretanto, consideram-se válidos tais resultados devido à especificidade do tema para o qual não seria adequado outro processo.

CAPÍTULO IV

ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Este capítulo tem por finalidade evidenciar alguns pontos importantes encontrados no decorrer da pesquisa que trata do conteúdo descritivo, presente na interpretação da obra "Quadros de uma Exposição" de M. Mussorgsky.

Na Revisão Musicográfica que foi realizada, constatou-se que, durante a comparação do "Fac-simile" com as demais edições, a edição "Schott - Viena", com sugestões de execução e dedilhados assinada pelo pianista russo Vladimir Ashkenazy, foi a que mais respeitou e seguiu o original de Mussorgsky, vindo em seguida a "Edições de Música do Estado-Moscú" e a "Zen-on piano Library - Tokyo". As demais edições (sete) se afastaram do original, sendo que algumas delas seguiram a revisão feita por Rimsky-Korsakov.

Nestas sete edições, encontram-se inúmeras diferenças com o original como: acidentes, ritmos trocados, títulos das peças alterados, dinâmicas e andamentos modificados e a omissão de compassos e da terminologia usada pelo compositor.

As revisões destas edições foram assinadas por nomes conhecidos como: Isidor Philipp, Alfred Kreutz, Otto Singer, Alfredo Casella, Luigi Dallapiccola e Rimsky-Korsakov.

Foi interessante observar na Revisão Fonográfica que os intérpretes utilizaram os mais variados recursos técnico-interpretativos, mas todos com a finalidade de manter a in-

tenção do compositor de descrever personagens, locais, épocas e situações em cada peça que compõe a obra.

O grande ponto em comum aos pianistas foi o de tendo, justamente utilizado, em diversas passagens, recursos diferentes como articulações, ataques e fraseados, terem, sem exceção, obtido, todos, a mesma descrição e o caráter da peça pedidos por Mussorgsky.

Notou-se a utilização de edições diferentes por parte dos pianistas já que foram constatados alguns acidentes e ritmos diferentes do "Fac-simile" e semelhantes a algumas das outras edições analisadas.

Dentre todos os pianistas pode-se ainda destacar os que mais conseguiram transmitir ao ouvinte, todo o significado da obra com seus elementos descritivos, o conteúdo psicológico de Mussorgsky e passagens do folclore russo. Foram eles: Ashkenazy, Berman, Brendel e Richter.

Quanto a esta conclusão deve-se incluir também o pianista russo Horowitz, que só não fez parte da Revisão Fonográfica por ter gravado uma versão revisada por ele mesmo com modificações da obra mas, que em função do caráter e do grande poder descritivo de sua interpretação pertence ao grupo dos pianistas citados.

Durante a análise feita da versão original para piano da obra "Quadros de uma Exposição" de Mussorgsky, foram obtidos dados concretos sobre como o compositor utilizou os recursos composicionais para obter uma descrição.

Os procedimentos são inúmeros como: o colorido harmônico e a escolha das regiões agudas ou graves do instrumento; utilização de intervalos apropriados para descrever

personagens amedrontadores como "Gnomus" e "Baba-Yaga"; o uso intencional do cromatismo dando a idéia imprecisa da tonalidade; a alternância de trechos modais e tonais como no caso do "Velho Castelo", onde o modo lembra a época medieval dos castelos; os andamentos e dinâmicas contrastantes, criando expectativa e sustos como em "Catacumbae". Estes recursos e outros estão exemplificados na Análise da versão pianística e orquestral da obra.

Pode-se concluir que em alguns trechos a não harmonização de Mussorgsky era intencional para se obter um determinado efeito como em "Samuel Goldenberg und Schmuýle" e não justificando assim as revisões feitas por Rimsky-Korsakov. Muitos estudiosos consultados nesta pesquisa contestaram as revisões feitas por esse compositor. Até Maurice Ravel, em sua orquestração dos "Quadros de uma Exposição", percebeu e foi fiel à partitura de Mussorgsky, mantendo a não harmonização de certos trechos.

Na Análise feita, encontram-se exemplificados todos os procedimentos utilizados pelo compositor mostrando sua grande capacidade de descrever, o que o distingue como um especialista neste gênero.

Com a Análise da versão orquestral dos "Quadros de uma Exposição" obteve-se a confirmação de todos os procedimentos já constatados na Análise da versão pianística.

Ficou evidente como Maurice Ravel (grande compositor e orquestrador) interpretou a obra de Mussorgsky e por meio de todos os recursos orquestrais ressaltou a criatividade, riqueza de timbres e o poder descritivo já existentes na composição original para piano.

A escolha de determinados instrumentos para a caracterização das personagens de cada peça foi extraordinariamente criativa e apropriada. O trompete utilizado na Promenade para dar a idéia de entrada solene numa exposição pelo compositor, os metais, em fortíssimo e com surdina produzindo um efeito sonoro bizarro e grotesco para caracterizar um gnomo, o saxofone alto, para a melodia do Velho Castelo, a tuba, para a melodia do pesado Carro de Bois polonês (Bydło) e muitas outras que estão assinaladas e exemplificadas na Análise feita nesta pesquisa.

Notou-se, principalmente, que as intenções de Mussorgsky já observadas na análise da versão original para piano, foram sentidas e realizadas por Ravel em inúmeras passagens como por exemplo na utilização de sinos na "Grande Porta de Kiev".

Em toda a orquestração, Ravel se manteve fiel à partitura de Mussorgsky esmerando-se na caracterização de cada peça e tornando ainda mais visível o poder descritivo do compositor russo.

Com o conhecimento da vida de Mussorgsky estudado na Revisão de Literatura podem ser percebidos elementos psicológicos trazidos da infância, sua grande sensibilidade, o amor pelo povo e pelos infortunados revelando seu conteúdo e preocupação pelo aspecto social, solidão, morte e, mais, o constante desejo de compor algo novo e representativo da alma russa. Todos esses elementos o acompanharam por toda a vida influenciando a sua obra musical.

São muitas as opiniões que consideram o compositor e o fenômeno nacionalista que surgiu com o Grupo dos Cinco e

do qual Mussorgsky pertenceu, como passo decisivo que pesou para a evolução da música erudita.

CAPITULO V

CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES

Conclusões

Considerando-se os resultados obtidos por meio da pesquisa realizada, pode-se concluir que:

1. Possuir o "Fac-simile" da obra como ponto de partida para um trabalho de pesquisa deu fundamentos consistentes ao estudo.

2. Dez edições foram comparadas ao "Fac-simile" e todas elas, sem exceção, possuem diferenças com o original.

3. A edição "Urtex Edition Schott / Universal Edition" de Viena sem dúvida é a mais fiel, completa e cuidadosa em relação ao "Fac-simile", possuindo ainda importantes sugestões de execução e dedilhados propostos pelo pianista russo Vladimir Ashkenazy.

4. As revisões feitas por Rimsky-Korsakov nas obras de Mussorgsky são muito discutidas e contestadas desfavoravelmente pela maioria dos escritores e estudiosos que foram consultados nesta pesquisa.

5. Das muitas gravações obtidas dos "Quadros de Uma Exposição", oito foram selecionadas para a pesquisa constituindo-se de interpretações importantes com os mais afamados pianistas: Ashkenazy, Berman, Beroff, Brendel, Jandó, Katchen, Ousset e Richter.

6. De maneira geral, a interpretação dos pianistas é bastante livre, com incursões pessoais em todos os campos: dinâmica, andamento, agógica, fraseado, articulação e sonoridade.

7. Em poucos casos, os pianistas recorrem ao efeito "rubato".

8. A riqueza e as diferenças de pedal encontradas podem ser classificadas como tentativas de se obter efeitos sonoros para melhor descrever o caráter de cada quadro.

9. O que comprova o grande poder descritivo da obra "Quadros de uma Exposição" é o cuidado e a unanimidade encontrada em todas as interpretações pianísticas com o intuito de descrever cada uma das diferentes peças que compõem a obra com seu caráter próprio, utilizando para isso recursos de efeitos sonoros e de colorido timbrístico.

10. Ashkenazy, Berman, Brendel e Richter, foram os pianistas que mais conseguiram transmitir ao ouvinte todo o significado da obra.

11. De maneira geral, percebe-se o uso de variadas edições pelos intérpretes já que se encontram modificações em determinados trechos.

12. Existem pouquíssimas gravações no mercado nacional, sendo quase todas importadas da Europa e Estados Unidos.

13. Há escassez de literatura sobre Mussorgsky no comércio brasileiro e as informações restringem-se a verbetes de Dicionários e Enciclopédias.

14. Foi muito importante fazer a análise da obra pianística de Mussorgsky "Quadros de uma Exposição", pois trouxe informações e revelações fundamentais quanto à forma com que o compositor usou os recursos composicionais com a nítida intenção de descrever uma personagem, uma situação, um determinado local ou, até mesmo, uma determinada época.

15. A confirmação de todo o poder descritivo da obra veio com a análise da versão orquestral feita por outro grande compositor Maurice Ravel, sendo que se torna necessário ou mesmo indispensável ouvir a versão orquestral, para que o intérprete compreenda e assimile todo o conteúdo descritivo, expressivo, grandioso e o colorido de timbres que a mesma contém.

16. Mussorgsky, ao contrário de outros compositores, possui, quase na totalidade de sua produção, obras descritivas, tornando-se, por isso, um "expert" no gênero descritivo.

17. A linguagem criativa, ousada e não convencional do compositor é que o tornou um dos mais originais dentro do grupo de seus contemporâneos que procuravam fazer uma música nacionalista, essencialmente russa.

18. No universo psicológico de Mussorgsky, aparecem os conteúdos infantil, às vezes amedrontador e humorístico, a preocupação com o aspecto social, a solidão e a morte. Tais elementos aparecem ora um ora outro em suas obras. Somente em suas duas obras primas, todos os elementos aparecem juntos: na Ópera "Boris Godunov" e nos "Quadros de uma Exposição".

19. Pode-se atribuir a Mussorgsky com a sua expressão poética realista e de extrema originalidade uma influência única e decisiva que pesou para a evolução da Música Erudita.

Recomendações

Em função das conclusões obtidas nesta pesquisa recomenda-se:

1. Sejam feitos novos e contínuos estudos sobre a linguagem criativa de Mussorgsky.

2. Procedam, os intérpretes, com cautela na escolha de edições que sejam fiéis ao original do compositor.

3. Haja um maior interesse dos intérpretes pela música de Mussorgsky pois, com certeza, encontrarão em suas obras, material de grande valor musical.

4. Seja, por parte do intérprete, diferenciado dos procedimentos utilizados no estudo da música absoluta, o tratamento dispensado à música descritiva.

REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS

- Mussorgsky, M.P. Bilder einer Ausstellung. Autograph by Manfred Schandert. Suggestions for performance and fingering by Vladimir Ashkenazy. Urtext Edition, Schott-Universal Edition. Wien, 1984.
- Mussorgsky, M.P. Tableaux d'une Exposition, pour piano. Moscou: Radacteur P. Lamm. Editions d'Etat Musique, 1964.
- _____. Pictures at an Exhibition, for the piano. New York: Authentic edition, with reproductions of the original paintings and analytical foreword by Alfred V. Frankenstein. Fingered by Isodor Philipp International Music Company, 1952.
- _____. Bilder Einer Ausstellung. Neuausgabe nach dem Urtext von Alfred Kreutz. Zehn Stücke für klavier. Schott & Co. Ltd, 1982.
- _____. Quadri di una Esposizione per pianoforte. Milano: Nuova edizione critica a cura di Luigi Dallapiccola. Carisch S.p.A., 1941.
- _____. Picture at an Exhibition, for piano. New York, London: G. Schirmer, 1980.
- _____. Bilder Einer Ausstelung, piano solo. Leipzig, Alemanha: (Otto Singer) Verlag von Anton J. Benjamim, 1925.
- _____. Picture at an Esposition. New York: Revised and edited by Harold Bauer. G. Schirmer, Copyright 1922 and renewed, 1950.
- _____. Picture at an Exhibition. Century Music Publishing Co. Inc., copyright, 1969.
- _____. Cuadros de una Exposicion. Buenos Aires: Ricordi Americana. E.R., 1987.
- _____. Bilder Einer Ausstelung-Zen-On piano Library.
- _____. Pictures from an Exhibition, piano solo. U S A.: Edward B. Marks Music Co., 1941.
- _____. Tableaux d'une Exposition. Redacteur Rimsky-Korsakov. W. Bessel & Cie. Editeurs - Paris, Breitkopf & Härtel - Leipzig - Berlin.
- _____. Tableaux d'une Exposition. Orchestrated by Maurice Ravel. Hawkes Pocket Scores Boosey & Hawkes Inc. New York, 1929.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

Mussorgsky, M. Pictures at an exhibition. (Mussorgsky original piano version). Vladimir Ashkenazy. Seep 33 1/3, Side one, 34' 05", Cs 6559, Stéreo Recorded in Kingsway Hall, London. Gravadora London, Made in England.

_____. Quadros de uma Exposição. Lazar Berman, piano. Rotação 33 1/3 Lado 1 e Lado 2 (continuação) Disco 2531.096, Stéreo, Gravadora Deutsche Grammophon, 1979. 33' 42".

_____. Pictures at an Exhibition (original version for piano). Michel Beroff, piano. Rotação 33 1/3. Side one and Side two (conclusion), RL 32018, Stéreo Recorded in France, Gravadora Angel EMI. 29' 58"

_____. Picture at an Exhibition. Alfred Brendel, piano. Lado 1, 30' 12". Disco 71030, Stéreo, Gravadora Turnabout.

_____. Pictures from an Exhibition. Julius Katchen, piano. Rotação 33 1/3 lado 1 e lado 2, LLP 330. Gravadora London. 29' 08".

_____. Pictures at an Exhibition. Cécile Ousset, piano. Rotação 33 1/3, Side one. ASD 4281, Stéreo. Digital Recording. Gravado no Abbey Road Studios, London. Gravadora Angel Emi Records, 1982. 33' 42".

_____. Pictures at an Exhibition. Vladimir Ashkenazy, piano. Seep 33 1/3 Side 2, 34' 05". SXL 6840, Stéreo, Made in Holland. Gravadora Decca.

_____. Pictures from an Exhibition. Ronald Smith, piano. Faixas 1 a 15. 32' 48". Compact disc Digital Ni5187. Gravado em 3 de junho de 1986. Gravadora Nimbus Records Limited, 1989.

_____. Pictures at an Exhibition. Sviatoslav Richter, piano. Faixas 1 a 16. 30' 17". CD 420.774-2. Gravação ao vivo em Sofia, fevereiro de 1958. Philips.

_____. Pictures at an Exhibition. Viktoria Postnikova, piano. Faixas 1 a 15. 46' 22". OCD 117. Recorded in the USSR by Melodiya. Gravadora Olympia. Made in England, 1987.

_____. Pictures at an Exhibition. Jenő Jandó, piano. Faixa 1. 32' 28". DDD 8.550044. Recorded at the Italian Institute in Budapest from 10th to 12th, May, 1988. Naxos, Germany.

Mussorgsky, M. Pictures at an Exhibition. Geoffrey Saba, piano. Faixas 1 a 16. 36'13". PCD 818. Innovative Music Productions Ltd. London, 1985.

_____. Pictures at an Exhibition. Alexis Weissenberg, piano. Faixas 4 a 18. 30'59". CD 368.769.381-2. Gravação feita em 1972. Gravadora EMI Records Ltd., 1988.

_____. Pictures at an Exhibition. Gary Graffman, piano. Lado 1 e lado 2 (conclusão) 33'19". ML 5791. Library of Congress catalog cards numbers R62-1290 and R62-1291. Gravadora Columbia Records, Estados Unidos, 1962.

_____. Pictures at an Exhibition. Vladimir Horowitz, piano. Faixas 1 a 15. 29'23". Compact disc. ADD. mono. 60449-2-Rg. Gravado em 23 de abril de 1951, no Carnegie Hall. Gravadora BMG Music, New York.

_____. Tableaux d'une Exposition. (Révision: Rimsky-Korsakov). Viktor Eresco, piano. Edition Bessel & Cie. Stereo. Lado 1 e 2. 24'12". CO 63-10.791. Melodya-URSS. Enregistré en France.

_____. Pictures at an Exhibition. Arthur Wills, organ. Transcribed for organ by Arthur Wills. Faixas 1 a 16. CD H 88017. Recorded 6,7 july 1980. Hyperian Records Limited, England, 1988.

_____. Quadros de uma Exposição. Orquestra do Concertgebouw, Amsterdão. Regente: Bernard Haitink. SLP 9642. Lado 1 e 2 (continuação faixa 1) rotação 33 1/3 mono. Gravadora Philips.

_____. Pictures at an Exhibition. (Orchestration by Maurice Ravel). New Philharmonia Orchestra. Charles Mackerras Conductor. VSQ 30032. Side one and Side two. Recorded in Europe. All Hallows Church, Gospel Oak, London. T.T. 31'47". Stereo Vanguard Recording Society, New York. Copyright, 1974.

_____. Pictures at an Exhibition. (Orchestration by Leo Funtek). Faixas 1 a 16. The Finnish Radio Symphony Orchestra. 38'08". (D-325 Stereo. DDD. Neeme Järvi Conductor. Gravado em 17 e 19 de fevereiro de 1986 em Helsinki. Grammofon AB BIS. Copyright, 1986.

_____. Pictures at an Exhibition. (Orchestrated by Ravel). Vladimir Golschmann conducting the Vienna State Opera Orchestra, Side one and Side two (conclusion) S-V 60.039, Stereo. Recording for Vanguard.

Mussorgsky, M. Bilder Einer Ausstellung. (Orquestração Maurice Ravel). Herbert von Karajan - Berliner Philharmoniker, Rotação 33 1/3, lado dois, disco 413.588-1, fita cassete 413.588-4, Stereo. Digital Recording. Gravado pela Polydor Internacional, West Germany em fevereiro de 1986, Gravadora Deutsche Grammophon.

_____. Tableaux d'une Exposition. (Orchestration Maurice Ravel). Sir Georg Solti conducting the Chicago Symphony Orchestre, speed 33 1/3, Side one and Side two (conclusion). SCDL 7520, KSXDC 7520, Stereo. Digital Recording, Record May 1980 in the Medinah Temple, Chicago. Made in Holland, Gravadora Decca.

_____. Quadros de uma Exposição. (Orquestração Maurice Ravel). Arturo Toscanini rege a Orquestra Sinfônica NBC, rotação 33 1/3, lado um e lado dois, faixa um. BRL - 62. Gravadora RCA Victor.

_____. Pictures at an Exhibition. (Orchestrated by Ravel). Lorin Maazel and The Cleveland Orchestra, RPM 33 1/3 Side one (part one) Side two (part two), disco 10042 - B, Stereo. Recorded in Masonic Auditorium, Cleveland, Ohio, October 20, 1978. Telarc Digital Records.

_____. Pictures at an Exhibition. Zubin Metha conducting The Los Angeles Philharmonic Orchestra, Seep 33 1/3, Side Two, CS 6559, Stereo. Recorded in Royce Hall, University of California, Los Angeles. Gravadora London.

_____. Pictures at an Exhibition. (orquestração de M. Ravel). Alfred Wallenstein conducting The Virtuose Symphony of London, MK 792552, Stereo, Audio Fidelity.

_____. Quadro de uma Exposição. Carlo Maria Giulini rege a Orquestra Sinfônica de Chicago. FC 544 (Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP)).

_____. Quadros de uma Exposição. Eugene Ormandy rege a Philadelphia Orchestra. Fonoteca da Universidade de São Paulo (USP), ~~prédio da~~ Escola de Comunicações e Artes (ECA) D 2049.

_____. Quadros de uma Exposição. (Orquestração de M. Ravel). André Vandermoot rege a Orquestra de la Societé des Concerts du Conservatoire. D 772-FC 223, Fonoteca da Universidade de São Paulo (USP), prédio da Escola de Comunicações e Artes (ECA).

_____. Quadros de uma Exposição. (Por Ravel) Regente Samo Hubad, Orquestra Filarmonica de Ljubljana. Coleção "Mestres da Música", Stereo, 1981.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Mário de. Pequena História da Música. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953.
- _____. "Música, Doce Música". nº VII de "Obras Completas de Mário de Andrade". São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- Calvocoressi, M.D. Mussorgsky. Collection "Le Maitres de la Musique". Paris: Editeur Feliz Alcan, 1908.
- Carpeaux, Oho Maria. Uma nova história da Música. Rio de Janeiro: Editora Tecnobrint S/A., 1977.
- Castro, Cláudio de Moura. A prática da pesquisa. São Paulo: Macgrou-Hill do Brasil, 1977.
- D'Alheim, Pierre. Moussorgsky. Avant-propos inédit de Nina Koucheleva-Duchemin. Collection "Les Introuvables". Editions D'aujourd'hui. Conforme au texte de la deuxième édition publiée par les Editions du Mercuse de France, Paris, 1896.
- Debussy, Claude. Monsieur Croche e outros ensaios sobre Música. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- Donald, Brook. Six great russian composers. London: Hockliff Salisbury, 1988.
- Eco, Umberto. Como se faz uma tese. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- Gil, Antônio Carlos. Como elaborar Projetos de Pesquisa. São Paulo: Atlas, 1987.
- Grove's Dictionnary of music and musicians. London: 1954.
- Guide de La Musique de Piano et de Clavecin. Sous la direction de François-Rene Tranchefort, Collection "Les Indispensables de La Musique", Librairie Arthème Fayard, 1987.
- Hofmann, Rostilav. Le vrai visage de Mussorgsky, sa vie, son oeuvre. Paris: Du condrier, Par S.F.D.M.A, 1952.
- _____. La Musica Russe. Un peu d'histoire. Collection "Musique". Paris: Buchet/Chastel Editores, 1968.
- _____. Un siècle d'opéra russe. Paris: Du condrier, s/d.

- Kedaitene, E.; Verkhucha, V.; Mitrokhina, V. Dicionário Prático Russo-Português. Língua Russa, Moscou: 1983.
- Korchaguin, Peisah. Modesto Mussorgsky. Su vida. Su Arte. Buenos Aires: Ediciones Musicales Rafer, 1943.
- Leonard, Richard Anthony. The Stream of Music. First Edition. New York: Doubleday, Doran and Company, 1943.
- Le Roux, Marice. Moussorgsky - Boris Godounov. Collection "Les grands opéres". Paris: Editions Aubier-Montaigne, 1980.
- Mancini, Roland. Mussorgsky. Madrid: Espasa-Calpe S.A. 1979.
- Marconi, Marina de Andrade; Lakatos, Eva Maria. Técnicas de Pesquisa. São Paulo: Atlas, 1986.
- Marnat, Marcel. Mussorgsky. Paris: Collections Solfèges. Editions du Seuil, 1962.
- Martins, José Eduardo. La vision de l'univers enfantin chez Moussorgsky et Debussy. Germain-en-laye: In Cahiers Debussy. Centre de Documentation Claude Debussy. Nouvelle série nº 9, p.6, 1985.
- Morillo, Roberto García. Moussorgsky. Buenos Aires: Ricordi-Americana, 1943.
- Moussorgsky, Modeste. Modeste Moussorgsky et le drame musical russe. Notice autobiographique, lettres, souvenirs de contemporains. Moscou: Éditions "Radouga" pour la préface, le choix des textes, les notes et la traduction française, 1987.
- Newmarch, Rosa. L'Opéra russe. Paris: Les Éditions de la Sirène, 1922.
- Pereira, Kleide F. do Amaral. Pesquisa em Música e Educação. Rio de Janeiro: Edição da Autora, 1983.
- Reilly, Edward R. The Music of Moussorgsky. New York: The Musical Newsletter, 1980.
- Rimsky-Korsakov, N.A. Ma vie Musicale. France: Collection Musique, Édition Stocck, 1981.
- Rodrigues, L. Mussorgsky na sua correspondência. Pôrto: Edições Lopes da Silva, 1945.
- Rosa Maria. Lendas e contos da Rússia. Coleção H. Leonardos. 4a. edição. Direitos reservados à Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: 1934.
- Salomon, Dêlcio Vieira. Como fazer uma monografia. Elementos de Metodologia do Trabalho Científico. Minas Gerais: Interlivros, 4a. edição, 1974.

Swokiën, Henryk. Mussorgski. Polska: Coleção Nonografie Popularne Polskie. Wydawnicwo Muzyczne. Pierwsze. Wydanie, 1970.

Wolfurt, Kurt von. Mussörgskij. Deutsche Verlags - Anstalt Stuttgard. Berlin und Leipzig, 1927.